BOLLETTINO D'ARTE DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA DEI MUSEI E DELLE GALLERIE D'ITALIA
DIRETTA DA ARDUINO COLASANTI
DIRETTORE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO I - MCMXXI NUMERO I - LUGLIO



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete di fondo. - Madonna con Bambino in trono (particolare).

GLI AFFRESCHI NELL'ABSIDE DELLA CHIESA DI S. AGOSTINO IN RIMINI E UN RITRATTO DI DANTE

Il terremoto che nel 1916 devastò le ridenti spiaggie della Romagna e della Marca, aprendo profondi squarci anche nell'abside della chiesa di S. Agostino in Rimini, rivelò sotto lo scialbo un ciclo di affreschi, la cui importanza fu subito avvertita dagli studiosi del luogo, massime del dottor V. Belli e dal dottor Tosi, ispettore dei monumenti.

Per il loro vivo interessamento il Ministero della P. Istruzione impartì gli ordini alla Regia Sopraintendenza di Ravenna affinchè curasse il restauro della chiesa e lo scoprimento delle pitture, le quali, così, vennero in gran parte restituite alla luce. Il conte Malaguzzi Valeri, direttore della R. Pinacoteca di Bologna, in un articolo pubblicato nel « Marzocco », 5 maggio 1918, diede per primo notizia dell'importante scoperta, richiamando soprattutto l'attenzione sopra un supposto ritratto di Dante, che appariva raffigurato in una scena degli affreschi. Questa opinione non ottenne l'unanime consenso, anzi suscitò discussioni e riserve tra i critici dell'arte e della letteratura [1].

Per comprovare l'ipotesi e venire a conclusioni convincenti era necessario procedere ad uno studio più completo degli affreschi, per compren-

derne bene il significato e precisare quando e per opera di qual pittore e di qual committente fossero stati eseguiti.

Gli affreschi costituiscono uno dei più interessanti soggetti di studio per la pittura romagnola della fine del '300 e del principio del '400. Essi ricoprono, o, per dir meglio, ricoprivano tutta l'abside quadrata della chiesa. dallo zoccolo alla crociera, nonchè le due cappelle laterali, aperte verso l'interno del tempio. Quella di destra, sopra la quale si innalza il campanile, apparve ancora interamente rivestita di pitture, le quali, peraltro, per essere state molto ritoccate a secco andarono più facilmente in rapido deperimento, tanto da essere oggi quasi irriconoscibili. S'intravedono, tuttavia, una grandiosa scena della « Natività », e, nella parete di contro, la scena della « Morte della Vergine » con la sua Assunzione in gloria tra gli angioli musicanti, gli Apostoli e i Santi. La cappella di sinistra è, invece, del tutto priva d'intonaco. Nell'abside centrale, nella fascia inferiore ad altezza d'uomo, correva un fregio decorativo a quadrati e circoli, che fu poi ricoperto da immagini votive, per opera di varî autori e committenti. Si distinguono ad es. un S. Nicola da Tolentino, una S. Veronica, una Madonna col Bambino, un S. Giobbe. Senza confronto più interessanti appaiono gli affreschi delle zone superiori, opera di un artista più evoluto e di spiccata personalità.


Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini: Padre Eterno benedicente.

Nel centro della parete di fondo, tra due lunghissime finestre ogivali, fu scoperta una Madonna in trono, in perfetto stato di conservazione, perchè un pesante altare di legno, che si innalzava fin quasi alla sommità del coro, protesse la pittura. La Vergine, maestosa, con occhi grandi e placidi, è vestita di un ricchissimo manto, arabescato di fogliami e di fiori, come in rilievo; un doppio filo di grosse perle le circonda il capo, scendendo sugli orli del manto; una collana di perle e pietre preziose le fascia il collo e scende sul petto, come un rosario, che il Bambino carezzevole stringe con una manina, mentre, alzando la testa ricciuta, fissa amorosamente la madre. Dietro al trono è disteso un tappeto meraviglioso, trapunto di foglie di palma e fiori di cardo. In alto una gloria di angioli si sporge cantando. Sopra la Madonna, occupando anche tutta una vela della crociera, appare un colossale Padre eterno, seduto in trono, avente alla sua destra S. Giovanni evangelista ed alla sinistra il Battista. Questa grandiosità delle figure del fondo, ben visibili dal basso per chi entrava in chiesa, ricorda subito le antiche decorazioni bizantine a mosaico nelle tribune e negli archi trionfali. Sotto il trono della Vergine è dipinto Cristo dinanzi alla Maddalena, con figure di grandezza più che il naturale, non immuni da qualche ritocco.

Nelle pareti laterali sono affrescate scene della vita di S. Giovanni evangelista, al quale la chiesa era dedicata, fin dalla sua fondazione, nel '200, prima che passasse ai frati Eremitani di S. Agostino.

Le scene sono descritte con novità di motivi, sicchè anche per questo riguardo appaiono



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. Zona inferiore - S. Nicola da Tolentino.

interessanti, e, si può dire, insolite nella storia dell'arte. Le due ogive, dove probabilmente incominciavano le rappresentazioni, furono ridipinte con affreschi del Bigari, quando la chiesa gotica fu voltata in stile barocco.

Nella zona mediana, parete sinistra, è affrescata una grande scena in cui si vedono gli edifici di una città precipitare infranti; ciò dapprincipio fece pensare ad una rappresentazione votiva, per ricordo di qualche terremoto accaduto in Rimini.

Ma le statue degli idoli, che cadono, fanno capire che si è di fronte ad un miracolo di S. Giovanni per convertire gli eretici.

Si vede, infatti, S. Giovanni, coi capelli lunghi, tunica azzurra e manto roseo, inginocchiato a pregare, mentre dallo squarcio di una nube appare l'Eterno; dietro l'Evangelista si veggono altri due santi, con l'aureola, in piedi, forse S. Pietro e S. Giacomo maggiore, che spesso la leggenda unisce insieme nell'apostolato in Oriente.

Narra dunque la storia che S. Giovanni, predicando nella città di Efeso, fece ruinare, per miracolo, il tempio di Diana, per cui ebbe a contrastare col filosofo Cerinto, gran sacerdote degli idoli e capo di una setta [(2)].

Nel mezzo di un tempio, di cui si vedono le colonne e gli archi spezzarsi, la statua di una divinità precipita dall'alto di una colonna; i pagani fuggono terrorizzati, lasciando di ascoltare la predica del filosofo Cerinto, che si vede, seduto sotto un baldacchino, col capo avvolto di bende, al modo orientale, stendendo la mano in atto di parlare.

Appresso è rappresentato il martirio di S. Giovanni nella caldaia, piena di olio bollente[(3)]. Se-

[illegible] la leggenda infatti, l'imperatore Domi[illegible] adirato per la predicazione di S. Gio[illegible], lo fece condurre a Roma e [illegible]. Nella scena si vede S. Giovanni nudo, immerso nella caldaia, con le mani giunte, mentre due angioli lo sostengono per le braccia; un carnefice con un lungo ferro sta attizzando il fuoco; a destra siede in trono il governatore circondato da soldati romani, uno dei quali tiene alto uno stendardo, dove è dipinto un corvo.

Le storie seguitano nella zona di fronte, parete destra.

San Giovanni, uscito illeso dalla caldaia di olio bollente, fu relegato dall'imperatore Domiziano nell'isola di Patmos dove, nutrito dagli angioli, stette tre anni ed ebbe la terribile visione, che narrò nell'Apocalisse.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini - Parete di fondo.
S. Giovanni evangelista.

Nella scena, presso all'arco trionfale, è rappresentato, appunto, S. Giovanni, seduto sul deserto scoglio, in atto di scrivere il libro; ha la penna nella destra, e nella sinistra un raschiatoio; un angiolo, sceso dal cielo, lo conforta, mentre altri angioli, in alto, con le trombe, annunziano la visione; in basso si vedono alcuni strani animali; a sinistra una specie di idra con sette teste e corone, uscente dal mare; a destra un animale a guisa di vitello con due teste.

Morto Domiziano, l'imperatore Nerva, con un editto di amnistia, liberò dall'esilio anche S. Giovanni, e perciò i suoi fedeli lo andarono a prendere nell'isola e lo ricondussero in Efeso.

Questo ritorno del santo dal luogo di esilio è qui rappresentato come un trionfo; in una barca sta seduto San Giovanni, col libro aperto sulle ginocchia, mentre i rematori fanno forza sui remi; in un'altra barca stanno i maggiori dignitari di Efeso, come scorta di onore, seduti od in piedi, avvolti in ricchissimi manti di porpora e di ermellino, con cappelli di varie fogge, a corno o rotondi; anche qui i trombettieri danno fiato alle lunghissime tube. Appena S. Giovanni è sbarcato sul lido di Efeso col suo seguito, compie il miracolo della resurrezione di Drusiana; questa scena è, senza dubbio, la principale di tutto il ciclo. Il corteo che accompagna Drusiana, portata nel cataletto a seppellire, muove dall'interno della città, come una processione sacra; passa attraverso una porta, e sfila sotto le mura di circonvallazione; qui s'incontra con S. Giovanni,

sbarcato sul lido, che leva la mano in atto di benedire; Drusiana si alza a sedere e tende le mani dinanzi a sè, come estatica; la folla, che si accalca intorno al cataletto, dimostra col riso e coi gesti la sua sorpresa e la sua gioia, mentre i trombettieri annunziano il miracolo; alcuni curiosi si sono arrampicati fin sopra la porta della città, per meglio vedere. Da un balcone di un palazzo al di là delle mura, proprio nel centro della scena, un personaggio ecclesiastico, con cappuccio, rocchetto e veste pavonazza, si protende a guardare. Subito, dietro il cataletto, viene il gruppo di cinque personaggi distinti, con ricchissime vesti, che, appena furono scoperti, attrassero l'ammirazione dei presenti. Il primo, incoronato di alloro, con un gesto significativo del pollice della mano destra, addita la scena ad un altro poeta, anch'esso cinto di alloro, che, cogli occhi fissi e sorridenti, contempla il miracolo; con la mano destra tiene le pieghe della veste, mentre alza la sinistra in atto di lieta sorpresa. Dietro a questi due poeti, in seconda linea, appare un terzo personaggio, laureato; a sinistra, in prima linea, seguono altri due gentiluomini, uno con berretto rotondo in testa, l'altro, visibile solo in parte, perchè rovinato da una larga fenditura della muraglia, con tracce di corona di alloro.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete di fondo.
S. Giovanni Evangelista (particolare).

Le rappresentazioni seguitano anche nella zona inferiore, ma, per essere in gran parte guaste, non riescono pienamente comprensibili. Tuttavia, nella parete sinistra, dove si scorge nel mezzo un trono con baldacchino, par d'intravedere raffigurata una grande scena di disputa di filosofi, con la risurrezione di alcuni morti. Forse era qui ricordata la disputa vittoriosa che S. Giovanni ebbe col sacerdote Aristodelo, e la prova del veleno, che S. Giovanni bevve senza riceverne male, e il miracolo dell'apostolo, che fece da Aristodelo stesso, con la sua gonnella, risuscitare due giovani, morti per veleno.

Nella zona della parete dirimpetto è certamente rappresentata l'Assunzione di S. Giovanni al cielo; è visibile, infatti, in alto una gloria di angioli musicanti e di santi intorno alla figura del Salvatore, che sta per accogliere S. Giovanni, portato su dagli angioli; in basso c'è una folla di persone meravigliate, di cui alcune guardano verso il luogo della sepoltura, altre levano gli occhi al cielo.

Nell'arco trionfale, oggi invisibile dal basso, perchè coperto dalla nuova volta barocca del tempio, è affrescato il « Giudizio Universale ». Nel centro appare la figura di Cristo, giudice, in trono; a destra e a sinistra il sole e la luna



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete sinistra. - La rovina del tempio degli idoli in Efeso.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete destra. - S. Giovanni nell'isola di Patmos e il suo ritorno in Efeso.

che si oscurano; nella cuspide del timpano, l'angelo custode; sui lati due schiere di angioli, quelli di sinistra recanti palme o corone o trombe squillanti, quelli di destra con le spade sguainate. Nella base del triangolo sono effigiati i dodici Apostoli: nel mezzo la Vergine con due angioli, uno con bandiera e l'altro con la croce. Sopra gli archi gotici minori delle cappelle laterali dovevano certamente essere rappresentate le anime degli eletti e dei reprobi, risorgenti dai sepolcri. Tale, in sintesi, il complesso di questi affreschi, attestanti con le storie di San Giovanni l'evangelista la verità e il trionfo della dottrina cattolica.

Naturalmente, dopo la fortunata scoperta, grande fu la curiosità dei critici d'arte per riconoscere l'autore di un'opera così pregevole; alcuni vi ritrovavano caratteri precipuamente senesi, soprattutto nella maestosa Madonna; altri vedevano un artista prettamente romagnolo e trecentesco; ma nessuno si arrischiò a fare un nome. Io credo che, quando i caratteri stilistici e i dati storici non permettono di identificare, quasi a prima vista, un pittore di scuola ben nota, tanto da dover concludere che egli fu chiamato appositamente da luogo lontano, il miglior metodo da seguire sia sempre quello di cercare, prima di ogni altra cosa, se vi sia qualche artista del luogo o della regione vicina, che abbia i titoli sufficienti per la paternità di un'opera d'arte. Così, del resto, ha fatto Adolfo Venturi per il ciclo di affreschi del Cappellone di S. Nicola in Tolentino, attribuendoli al fabrianese Allegretto Nuzi.[4]


Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete sinistra.
La rovina del tempio degli idoli in Efeso (particolare).

Così gli affreschi di S. Maria in Porto vanno assegnati a Giovanni Baronzio da Rimini e alla sua scuola; quelli di Pomposa a Vitale da Bologna[5].

Quando mi recai la prima volta a vedere gli affreschi di S. Agostino in Rimini, avevo già tracciato il mio piano storico, e pronto un nome; sicchè, dopo essere stato a viso a viso con le pitture su nell'impalcatura dell'abside, avendo bene impressi negli occhi e nella mente i loro caratteri peculiari, discesi e quasi corsi difilato a vedere un'altra opera che in Rimini si conservava, e, per maggior fortuna, si trovava allora in deposito in un locale della Cassa di Risparmio, voglio dire la gran tavola d'altare, dipinta da Bitino da Faenza per la chiesa di S. Giuliano, e firmata dall'autore: *Bitinus fecit hoc opus; fecit fieri d. Simon abbas monasterii*



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete sinistra.
Il martirio di S. Giovanni nella caldaia.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete destra.
Il ritorno di S. Giovanni dall'isola di Patmos ad Efeso.

sancti Iuliani sub anno domini Millesimo CCCC VIIII; e subito, con mia crescente meraviglia ed allegrezza, ebbi via via a constatare la perfetta identità di stile tra l'autore della tavola e l'autore degli affreschi di S. Agostino. Nonostante l'annerimento del quadro e le differenze della tecnica e i ritocchi, vedevo bene gli stessi tipi dolci e piacenti, gli stessi profili dei volti, gote paffute, occhi neri, placidi e grandi, menti tondeggianti e ricurvi in su con graziosa fossetta; vedevo lo stesso colorito con toni chiari e rosei, il panneggio morbido, a larghe pieghe parallele, e sopratutto il realismo di alcuni gruppi delle scene. La tavola fu già degnamente illustrata (6), ma per il luogo buio ed alto dove era posta, non potè essere sempre apprezzata come meritava. Essa misura m. 1,64 × 2,17, ed è divisa in tre ordini e in 14 scompartimenti; nel mezzo v'è la figura del martire S. Giuliano, in abito da cavaliere; ai lati le storie che a lui si riferiscono: è invitato ad adorare gli idoli, poi, coperto di serpi, gettato in mare; il suo corpo è raccolto da pescatori, che gli danno sepoltura in un'arca; poi il sarcofago di marmo rosso, guidato da angioli rossi, ed azzurri, con fiaccole accese ai vertici del coperchio, esce di terra e naviga in mare; ondeggia sulle acque in tempesta e giunge poi su d'una spiaggia; di là è trasportato da giovenche, e accompagnato da una processione di 12 canonici col vescovo, poi dai monaci benedettini e infine entra nella chiesa, che al santo verrà intitolata.

Tutt'un'aura di dolcezza illumina il quadro; il San Giuliano è mite e senz'ombra di dolore, pur essendo stretto dai serpenti, ed anche gli sgherri, che

lo tengono, nulla hanno di crudele; il che rivela il temperamento speciale dell'artista, che rifugge dal rappresentare l'orrido. Le mani del Santo, nella figura centrale, sono lunghe e morbide, con le dita accostate e le nocche ben rilevate e sottili nervature, di un disegno identico a quello delle mani della Vergine maestosa in Sant'Agostino; il manto, ripiegato sopra un braccio e il collare di ermellino si notano, identici, anche in un personaggio del seguito di San Giovanni che ritorna ad Efeso.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. Parete destra.
S. Giovanni nell'isola di Patmos (particolare)

La processione dei 12 monaci benedettini, che accompagnano l'arca di San Giuliano, con l'abito rituale corto e le nere cappe, è una scena ritratta dal vero. Nell'ultimo scomparto di destra nell'ordine mediano, un personaggio si rivolge, additando la scena a un suo vicino, che alza una mano a dimostrare la sua meraviglia; e questi gesti ed atteggiamenti sono simili a quelli dei due poeti che stanno in prima linea nella scena della risurrezione di Drusiana.

E i confronti potrebbero continuare. Converrà appena avvertire che negli affreschi il pittore, più che nella tavola, ebbe campo di sfoggiare larghezza e movimento di scena.

Bitino da Faenza dovrebbe meglio esser chiamato riminese, perchè nella sua patria di adozione ebbe stabile dimora fin da giovane; infatti, nel 1398 prese in moglie una donna Agata, che gli portò in dote un podere del valore di 160 lire ravennati e gli diede più figli, Ambrogio, Bitino e Taddeo (7). Il primo seguitò l'arte del padre, e il figlio suo, Lattanzio, fu anch'esso pittore non ispregevole, in principio del '500 (8); e poichè anche il padre di Bitino, Francesco, in un documento è detto maestro, si può credere che l'arte della pittura si sia trasmessa in questa famiglia per più di una generazione. Da un atto del 1427 si ricava che il pittore Bitino era già morto; il suo fiorire appartiene dunque ai primi decenni del '400.

Quanto allo stile, il Lanzi (9) volle ricollegare Bitino alla scuola bolognese, facendolo discepolo di Lippo di Dalmasio e aggiunse che, nel suo quadro di San Giuliano, egli si dimostrò forse il miglior pittore del tempo suo. Meglio, a mio giudizio, potrebbe essere paragonato con Gentile da Fabriano, suo contemporaneo, magnifico apparatore, aureo e fiorito, grazioso narratore di storie. Se si osserva la Madonna affrescata da Gentile nel Duomo di Orvieto, cinta di rose,



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete destra.
S. Giovanni sbarca ad Efeso.



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Parete destra. Dante, il Petrarca e i signori di casa Malatesta.

artisti in vario modo attingono, per composizione e disegno, pur conservando particolari caratteri di espressione e di sentimento, che hanno radici profonde nella stirpe e non si trasmettono per influsso da maestro a maestro e da scuola a scuola.

Nè, d'altra parte, io saprei fare distinzioni troppo accentuate tra la pittura romagnola e quella umbra e marchigiana, e preferirei formarne una sola scuola, da chiamarsi più semplicemente *umbra*, perchè si estende a tutta la regione adriatica, che più lungamente conservò le tracce della primitiva popolazione umbra, risalendo dal mare per i fiumi nelle colline; arte popolare ed ingenua, più rozza di disegno ma verista e faceta in Bologna, più grandiosa e magnifica in Romagna, e via via più mite ed affettuosa, ma priva di sentimento drammatico, a mano a mano che dalla Romagna si procede verso la Marca e l'Umbria.

Per me Bitino deriva direttamente da Giovanni Baronzio. Le figure paffute e levigate, gioconde e rosee, che appaiono negli affreschi di Santa Maria in Porto, ritornano anche negli affreschi di Rimini con maggior grazia e delicatezza. La piacevole tendenza a narrare storie e a descrivere scene dal vero si ritrova spiccatamente nei pittori bolognesi, Vitale, Andrea e Jacopo di Paolo, come in Allegretto e Gentile, e nei Sanseverinati e in Ottaviano Nelli, qualità indigena, che deriva dalla natura del popolo, grossolano ed ingenuo, e che nulla ha da vedere col modo di narrare dei Senesi, più fastoso e scenografico, nè con la lindezza e severità tutta classica dei Fiorentini. Bitino è forse il pittore più tipicamente rappresentativo della sua Romagna. La Madonna di Sant'Agostino, dal collo forte ed eretto, coi lineamenti asciutti, pur con la soave espressione dell'affettuosità materna, ha l'a-

cogli occhi dolci e pensosi, mentre il Bambino le sorride come un faunetto, si scorge chiaramente uno stesso sentimento artistico.

Quanto, però, alla derivazione dell'arte dei Fabrianesi da Firenze e da Siena, credo che molto si sia esagerato, senza prove concludenti nè storiche nè stilistiche. È assurdo, intanto, identificare Allegretto Nuzi da Fabriano con un Allegretto Nucci, immatricolato pittore in Firenze nel 1346 [(10)].

Nè mi sembra che Gentile, che tanto tiene da Allegretto, suo precursore e conterraneo, possa dipendere dalla scuola senese e, più particolarmente, da Taddeo Bartoli [(11)].

Un solo, grandissimo maestro, illumina tutto il '300: Giotto; e da lui veramente tutti gli

spetto di una robusta e fiorente popolana romagnola. Così nella scena della resurrezione di Drusiana, nel gruppo dei fanatici, che si accalcano intorno al cataletto e ridono di gioia, l'artista ha ben espresso non solo la ruvidezza fisica di alcuni tipi romagnoli, dal viso forte e squadrato, ma l'anima stessa del popolo generoso, impulsivo ed esuberante di sentimento.

Notevole è, poi, in Bitino lo sviluppo degli ornati, come si vede nel manto della Vergine, di una ricchezza orientale, che certo deriva, pel tramite di Venezia e di Ravenna, dalle stoffe damascate di Bisanzio e di Bagdad. Le vesti dei personaggi, che accompagnano S. Giovanni di ritorno dall'isola di Patmos, sembrano imitate dai costumi di dogi e dignitari della repubblica di Venezia.

Notevole è anche lo sviluppo delle architetture, ricavate in parte dal vero, non schematiche, come quelle di Giotto, nè bambolesche come in Gentile da Fabriano, nè fantastiche e scenografiche come negli affreschi di Altichiero da Verona e di Jacopo Avanzi bolognese(12), a Padova. Nella scena della processione dei monaci nella tavola di San Giuliano, il tempio e il palazzo coi portici sembrano desunti da edifici reali. Così il sarcofago di San Giuliano è un'urna romana, con le anse e i rilievi, quale il pittore potè vedere a Rimini o a Ravenna. Certo l'arte di Bitino è ancora chiusa; le bocche semiaperte non gridano e non cantano; il sorriso non nasce; i gruppi non si muovono con naturalezza; i piani prospettici non sono in giusto equilibrio; la lingua, ancora inesperta, balbetta, ma ben si discerne l'interno impulso che la



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Timpano.
Il Giudizio universale (particolare).



Affreschi dell'abside di S. Agostino in Rimini. - Timpano.
Il Giudizio universale (particolare)



Bitino da Faenza. - Tavola dei miracoli di S. Giuliano, Rimini.



Bitino da Faenza. - Tavola dei miracoli di S. Giuliano (particolare).



Bitino da Faenza. - Tavola dei miracoli di S. Giuliano (particolare)

[illegible] ad esprimere il vero. Nel principio del '400 Bitino è ancora legato ai trecenteschi, ma tiene degnamente in Romagna quel posto che sulla stessa linea tiene Gentile nell'Umbria, prima che un nuovo spirito possente, Masaccio, coi celebri affreschi della cappella Brancacci, rinnovasse nell'arte anima e forme. Ciò che in Bitino, anche oggi, si può ammirare di più è il colore, gaio, fresco e roseo, che, per fortuna si è benissimo conservato. Chi ha veduto la sua Madonna, o, meglio, le figure degli angioli e degli Apostoli su nell'arco trionfale, nascosto dalla volta, con gli occhi neri e soavi, immuni da qualsiasi restauro, non può fare a meno d'invaghirsene e serbarne perpetuo ricordo.



Bitino da Faenza. - Il martire S. Giuliano (particolare della tavola).

Circa il tempo in cui gli affreschi di Sant'Agostino furono eseguiti, credo di non andar lungi dal vero, dicendoli compiuti verso la fine del 2° decennio del '400, per commissione del vescovo Fra Girolamo di Leonardo, riminese, professore di teologia, dell'Ordine agostiniano [13]. Già nel 1414 egli appare in relazione col papa Gregorio XII, che pose la sua sede in Rimini, fin dal 1408, nel tempo dello scisma, e mandò poi Carlo Malatesta ambasciatore al Concilio di Costanza per fare, in suo nome, la rinunzia al pontificato. Fra Gerolamo di Leonardo fu eletto vescovo di Rimini nel marzo 1416, e fu adibito dal Concilio stesso di Costanza in varie cause di fede contro gli eretici di Boemia [14]. Fu poi consacrato vescovo dal nuovo pontefice Martino V. Nel 1429 egli diè licenza a Suor Michelina ed alle sue compagne di professare clausura nel monastero di San Onofrio, sotto la regola agostiniana. Costruì una villa sul colle di Scolca, che lasciò poi in eredità alla mensa vescovile. Morì il 27 settembre 1435 e fu sepolto nel mezzo del coro della chiesa di Sant'Agostino, dove per lungo tempo si conservò la lapide sepolcrale con la sua effigie e lo stemma: un ulivo con tre stelle [15].

È molto probabile che questo frate agostiniano e teologo, che volle la sua tomba nel coro della chiesa di Sant'Agostino, abbia fatto eseguire le pitture del coro stesso, scegliendo per soggetto le storie di San Giovanni evangelista, massimo combattente per la fede cristiana contro i pagani.

Io credo, anzi, che l'immagine di questo Fra Girolamo si debba ravvisare proprio in quella figura di frate e vescovo, che si protende dal balcone sopra le mura della città di Efeso, nella

scena della risurrezione di Drusiana. Sotto il balcone vi sono varî stemmi, per disgrazia quasi interamente rovinati; in quello di destra si scorgono le lettere I ed N (od H) monogrammate, forse il sigillo del vescovo Hieronimus.

Se fosse possibile trovare traccia dello stemma con l'ulivo e le tre stelle, nessun dubbio vi sarebbe per l'identificazione. In ogni modo giudico sufficienti gli elementi già appurati; mi sembra anche naturale che il personaggio, effigiato in luogo così eminente e contraddistinto da stemmi nella scena principale degli affreschi possa rappresentare il committente dell'opera.



Bitino da Faenza. - Tavola dei miracoli di S. Giuliano (particolare).

Con ogni probabilità, dunque, le pitture furono eseguite dopo il ritorno di Fra Leonardo dal Concilio di Costanza e la fine dello scisma [16]. Allora il neo eletto pontefice Martino V chiamò a Roma Gentile da Fabriano a dipingere la Basilica Lateranense, iniziando il glorioso risveglio artistico dell'Urbe; allora il nuovo vescovo di Rimini, tornato esultante nella patria sua, volle che la rappresentazione dei miracoli di San Giovanni evangelista suggellasse il trionfo della rinnovata unità della chiesa cattolica, dopo il burrascoso periodo in cui la navicella di San Pietro aveva corso pericolo di naufragare in mezzo agli scogli dell'eresia.

L'opera artistica, dunque, come sempre, quando si riesce a precisarne il tempo e il significato, acquista il valore di un documento storico. E sopratutto è importante rilevare che questo frate teologo si trovò a Costanza, proprio nello stesso anno in cui il suo conterraneo Fra Giovanni da Serravalle, dell'ordine francescano, compose il Commento alla Divina Commedia. È notissimo, infatti, che questi dedicò il suo Commento, nonchè la traduzione latina della Commedia, all'imperatore Sigismondo, che presiedette il Concilio [17]. Egli aveva udito in Bologna la lettura di Benvenuto da Imola, da cui trasse gran parte delle sue chiose, ed era stato professore a Firenze nel 1395, nel convento di Santa Croce [18]. Egli fu il primo teologo che commentò, si può dire, ufficialmente la Divina Commedia, nell'occasione più solenne, cioè quando tutto il mondo cattolico era raccolto a Costanza, e si mostrò anche fautore delle idee politiche espresse da Dante nel « De Monarchia », segno, quindi, che, cessate oramai le aspre contese per la supremazia tra il papa e l'imperatore, che per poco non avevano fatto

condannare Dante come eretico, le sue dottrine teologiche e politiche venivano accettate dalla Chiesa, ed anzi servivano come arma contro le nuove e più pericolose eresie di Wicliff ed Huss, che miravano a scalzare dalle fondamenta il potere stesso spirituale della Chiesa.

Qui sta l'importanza del Commento di Fra Giovanni da Serravalle, che giovò poi immensamente alla diffusione della Commedia in Germania. Ora Fra Giovanni, già vescovo di Fermo, fu trasferito alla sede di Fano il 5 dicembre 1417 dallo stesso papa Martino V, che nominò Fra Leonardo vescovo di Rimini. Per queste circostanze non si può negare un'intima relazione tra i due ecclesiastici, uguali per patria, per ufficio, e zelo di dottrina.

Si può ben credere che Fra Leonardo tornasse da Costanza, non solo lieto per la dignità conseguita, ma anche piena la mente di fervore per Dante. Non fa, perciò, meraviglia che il teologo agostiniano abbia voluto che nella scena più importante degli affreschi, che celebra un miracolo della fede tra il clangor delle trombe e l'entusiasmo del popolo convertito, venissero effigiati in prima linea Dante, il principe dei teologhi e massimo esaltatore della fede cattolica, che in San Giovanni ebbe il precursore nella tremenda visione d'oltretomba e a Sant'Agostino destinò uno dei più alti scanni nella rosa celeste, e il Petrarca che chinò, morendo, il capo sulle pagine aperte del libro "Le confessioni di Sant'Agostino" (19).

Si può dunque, con gioia, fissare lo sguardo sull'immagine del divino poeta, passata attraverso il prisma dell'anima dell'artista. La fisonomia del volto corrisponde nei tratti generali, per il lungo profilo, a quella tradizionale dell'Allighieri, tanto che venne subito riconosciuta, appena fu scoperta, da gente dotta ed indotta. Ma sulla somiglianza non è il caso d'insistere. Meglio è invece rilevare il senso di nobiltà e dignità che l'artista ha saputo conferirgli, nel portamento, nell'abito, nel gesto, nell'intensità dello sguardo, nell'espressione d'intelligenza superiore, che lo distingue anche dal suo vicino, più bonario, il Petrarca, e dai signori che lo circondano. Dante è nel mezzo del gruppo, in prima linea, al posto d'onore lieto di contemplare il trionfo dell'esule, combattente per la fede: chi vorrà ancora dubitare? Chi può essere il poeta, a cui il Petrarca stesso si volge riverente? Il Petrarca è perfettamente riconoscibile per le fattezze del volto grassoccio e l'acconciatura elegante ed azzimata dei capelli sotto la reticella. Si deve poi ricordare che Pandolfo Malatesta, fervente ammiratore ed imitatore del Petrarca, mandò due volte un pittore per ritrarre dal vero le sembianze del poeta; la prima volta un artista, condotto appositamente e con gran prezzo, che si recò in Avignone, forse nel periodo dal 1342 al 1347; un'altra volta, dopo il 1353, quando Pandolfo, trovandosi in Milano, ammalato, si fece condurre alla casa del Petrarca, per conoscerlo di persona, e desiderò avere un altro ritratto di lui. Così narra il Petrarca stesso in una lettera a Leonardo Bruni: "E ben avrebbe mandato Zeusi, Protogene, Parrasio ed Apelle, se di cotali al secol nostro vivesse alcuno, ma poichè bisogna accontentarsi di quello che danno i tempi, scelse tra i pochissimi dell'arte nostra il migliore, artista per vero dire di molto merito, il quale, venuto a trovarmi, senza ch'io sapessi il perchè, e, secondo amico che m'era, sedutosi rimpetto a me che stavo leggendo, si accinse a ritrarmi, senza dirmene nulla; io, però, me ne avvidi, e sebbene a malincuore lo lasciai fare e mi feci ritrarre a suo bell'agio; il che, però, quantunque con tutto il magistero si adoperasse, non gli riuscì a bene, almeno così ne parve a me e ad altri. Pur quel ritratto, così com'era, il grand'uomo volle aver seco, e l'ebbe sempre tra le cose più care perchè portava il mio nome" (20). Per confessione dunque del Petrarca, il bravo

pittore, per quanto vi mettesse tutta la sua valentìa, non riuscì a ritrarre al vero l'espressione della fisonomia del poeta; e valga questo giudizio a far comprendere quanto fosse difficile nel '300 l'arte del ritratto. In ogni modo questa figura del poeta, con firma autografa di lui, doveva trovarsi in casa dei signori Malatesta, e non è impossibile che adornasse la sala dell'Accademia, che fu fondata dal filosofo Jacopo Allegretti, il quale, fuggito da Forlì sua patria per timore politico, trapiantò la sua scuola in Rimini e vi istituì un nuovo Parnaso[21].

Ora, il pittore Bitino, che dimorava in Rimini nella fine del '300, potè ben vedere queste ritratto del Petrarca, e prenderlo a modello per riportarlo negli affreschi di S. Agostino. Si può anzi asserire che qui si ha uno dei riflessi più sicuri per l'iconografia del Petrarca. Infine io credo che nel terzo poeta, che sta dietro al Petrarca in secondo piano, si debba riconoscere Pandolfo Malatesta, l'amico suo intimo e poeta egli stesso, al quale il cantore di Laura fece il magnifico dono delle sue liriche, appositamente fatte copiare, e indirizzò anche il sonetto: "L'aspettata virtù che in voi fioriva,,[22]. Nei due signori che seguono a sinistra di Dante, uno col berretto rotondo, l'altro, sembra, con corona d'alloro, si debbono, secondo me, ravvisare, i due signori che dominavano in Rimini nel tempo in cui furono eseguiti gli affreschi, cioè Pandolfo II Malatesta, che governò anche Bergamo e Brescia, valoroso guerriero e mecenate degli artisti, e Carlo Malatesta dotto e devoto, cultore anch'esso delle Muse, lodato da Leonardo Bruni[23]. Il gruppo, dunque, è davvero interessante per la storia: Dante e il Petrarca, insieme con tre personaggi cospicui della casa Malatesta, non immeritevoli di tanto onore. V'è infatti, tutta una tradizione di coltura poetica in Rimini, favorita specialmente da Pandolfo e da Carlo, che poi seguita e culmina con Sigismondo, che amò circondarsi di una splendida corte letteraria, in mezzo alla quale brillò, come una Saffo rediviva, la divina Isotta. Nè meno delle tradizioni letterarie furono vivaci in Rimini le tradizioni artistiche. Ricobaldo, ferrarese, ricorda affreschi di Giotto, dipinti nella chiesa dei Frati Minori, dove anche il vecchio Malatesta da Verucchio volle la sua sepoltura; tutto un ciclo di affreschi decorava i chiostri del convento, e ne rimane ancora qualche pallido avanzo in un quadro in cui Galeotto Malatesta, in veste da guerriero, è inginocchiato davanti a San Michele; Pandolfo II, nel 1414, chiamò da Venezia Gentile da Fabriano perchè



Bitino da Faenza. - Tavola dei miracoli di S. Giuliano (particolare).

affrescasse la cappella da lui fondata in Brescia. Sigismondo si fece ritrarre da Pier della Francesca, inginocchiato dinanzi al suo santo tutelare, nel massimo tempio. Nè meno fervido fu in Rimini il culto per Dante, quanto più la sua opera teneva accese le aspre discussioni religiose, scientifiche e politiche, agitando in pari tempo il mondo dei filosofi e dei poeti.

Riminese fu quel Guido Vernani, domenicano, che scrisse il libello " De reprobatione Monarchiae ", per confutare le idee politiche di Dante, dedicandolo a Graziolo Bambaglioli, commentatore di Dante. Da Bologna il commento di Benvenuto da Imola diffuse in tutta la Romagna la conoscenza del Poema. Ma su tutte le passioni politiche dominava sovrano lo spirito del poeta, che aveva eternato nel dramma d'amore Paolo e Francesca. E se Guido Novello da Polenta potè accogliere senza rancore Dante esule, e si provò egli stesso ad imitare i versi più appassionati del canto V dell'Inferno, altrettanto possiamo credere che le note del poema eterno risuonassero sulle labbra dei signori e del popolo di Rimini.

Per questo complesso di ragioni storiche, l'immagine di Dante nel coro di Sant'Agostino, in Rimini, si trova come in suo luogo naturale, non meno dell'altra, affrescata nella chiesa " di Nostra Donna in sul lido adriano ". Qui Dante è rappresentato presso il signore Guido da Polenta, che è in atto di accennargli col dito una scena, pur troppo perduta, con lo stesso preciso gesto con cui il Petrarca accenna a Dante il miracolo di Drusiana risorta.

Ho detto che Bitino deve aver visto gli affreschi di Santa Maria in Porto, eseguiti da Giovanni Baronzio: i due gruppi e le due immagini si richiamano, quindi, e si illuminano a vicenda; immagini, ripeto, e non ritratti, chè ritratti veri e propri di Dante non vi sono, ma che hanno tuttavia un gran valore storico, e rendono testimonianza visibile del culto alla memoria di Dante, che per diverse vie, da Firenze, da Bologna, da Ravenna, s'irraggiava per le terre di Romagna, tutta pervasa dallo spirito del nume, aleggiante sulla sua tomba presso l'adriatico mare. Giotto nel 1322, effigiando Dante nel salone del Podestà, ha voluto ricordare il giovane dal cuore puro, quasi fosse in atto di offrire il fiore di melograno alla sua Beatrice; l'Orcagna, nel tempio consacrato al trionfo domenicano, ha effigiato il credente, prostrato e fiso nella contemplazione, ossuto e scarno, come sprizzante dialettica dall'acuta mandibola; assorto in profondi pensieri è nella cappella Polentana in San Francesco a Ravenna; coi grandi occhi fidenti nell'amico e signore e come pensoso per la patria lontana è in Santa Maria in Porto, la chiesa di Pietro il Peccatore; ma Rimini, la terra bagnata dal sangue degli amanti, ha effigiato il poeta, lieto e sorridente come in una visione di Paradiso, il poeta *per la prima volta incoronato di alloro!*

FRANCESCO FILIPPINI.

(1) Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *Un nuovo ritratto di Dante*, in " Marzocco ", 5 maggio 1918; *Nuovo Giornale dantesco*, a. III, 9, 1, 1919, p. 35; *Emporium*, luglio 1918, p. 45 e segg: P. L. RAMBALDI, *Ancora un ritratto di Dante?*, in " Studi Danteschi diretti da MICHELE BARBI, vol. I, 1920, pp. 111-123; Sansoni, Firenze.

(2) Cfr. FRANCESCO ZAMBRINI, *Collezione di leggende inedite, scritte nel buon secolo della lingua toscana*, vol. I, p. 47; Bologna, 1855. Secondo un'altra versione, San Giovanni, venuto a disputa col sacerdote Aristodelo, non solo lo vinse, ma compì anche il miracolo di risuscitare alcuni morti avvelenati, e poi bevve egli stesso il veleno, rimanendo illeso, per cui il sacerdote e i maggiorenti della città andarono a disfare tutti gli idoli e si battezzarono. Cfr. *Il perfetto leggendario*, vita di San Giovanni evangelista; 27 dicembre.

(3) Questa leggenda del martirio dentro la caldaia, deriva forse dal *calidarium* delle terme, sotto cui si faceva gran fuoco; i cristiani, si sa, fuggivano le terme, luogo pagano, avendo orrore di bagnarsi, se non vi fossero stati costretti con la forza.

(4) Cfr. VENTURI A., *Storia dell'Arte It.*, Vol. V, pp. 583 e segg. Spero di poter confermare l'attribuzione del Venturi con uno studio particolareggiato su questi affreschi. Debbo, intanto,

avvertire che l'opera non potè essere eseguita tra il 1340 e il 1350, ma solo più tardi, cioè dopo il 1360, perchè ho trovato documenti che comprovano che solo nel 1360 fu approvato il processo di beatificazione di San Nicola da Tolentino, da parte del card. Albornoz. Così la data presumibile degli affreschi viene a coincidere col periodo del fiorire di Allegretto Nuzi.

(5) Cfr. *Vitale da Bologna*, per F. FILIPPINI, in " Bollettino d'Arte „ del Ministero della P. Istruzione, 1912, fasc. I; e *Gli affreschi della Cappella Bolognini in San Petronio*; ibidem, a. 1916 fasc. 7-8.

(6) Cfr. VENTURI A., *Storia dell'Arte It.* VII, parte I, p. 184 e 186; TONINI L., *Di Bitino e della sua tavola dipinta in San Giuliano, etc.*, in " Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna. Vol. II, p. 159 e segg.; GIULIO CES. BATTAGLINI, *Descrizione della tavola dipinta il 1409 dal maestro Bitino*, Firenze, 1886.

(7) Cfr. TONINI LUIGI, *Rimini nella Signoria dei Malatesta*, sec. XIV, pp. 393-396.

(8) Per due quadri firmati da Lattanzio da Rimini, seguace dei Bellini, vedi NELLO TARCHIANI, *Una mostra d'arte antica a Bergamo*, in " Emporium „ giugno 1920, pp. 284-285.

(9) *Storia pittorica*, Vol. V, p. 37.

(10) Cfr. VENTURI A. *Storia dell'Arte It.*, vol. V p. 839, nota 2. Il Colasanti e il Suida sostennero che si tratta di due pittori diversi ed hanno piena ragione. Oltre la differenza del nome (altro è Allegretto *Nutii*, come si trova scritto nei documenti e nelle firme, ed altro è *Nucci*, cognome toscano) non si può credere che un forestiero fosse immatricolato nell'arte a Firenze, senza una lunga dimora e senza che fosse indicata la sua patria di origine. Anche la data del 1346 è poco conveniente al pittore fabrianese, la cui prima opera che si conosca è del 1353.

(11) Cfr. ACHILLE BERTINI CALOSSO, *Le Origini della pittura del '400 attorno a Roma*, in " Bollettino d'Arte „ del Ministero della P. Istruzione, maggio-agosto 1920; A. COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, in " Collezione di Monografie illustrate, Bergamo, 1909.

(12) Cfr. F. FILIPPINI, *Iacopo Avanzi, pittore bolognese del '300*, in " Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna „ IV serie, vol. II, 1912. Io seguito tuttora a ritenere che il Jacopo Avanzi da Bologna, che ha firmato la Crocifissione della Galleria Colonna in Roma, e che nulla ha a che vedere con gli altri Jacopi pittori, che hanno lasciato le loro opere a Bologna, sia precisamente lo stesso Jacopo Avanzi che ha affrescato la cappella di San Giorgio a Padova. È sempre difficile da una tavola riconoscere un artista, che negli affreschi si dimostra di merito superiore; ma è più difficile, per non dire assurdo, lasciare senz'altro corredo un artista, che si è firmato in un quadro di pregio non comune.

(13) Cfr. TONINI L., *Rimini nella Signoria dei Malatesta*, vol. II, sec. V. pp. 608-612.

(14) Cfr. TORELLI, *Secoli Agostiniani*, 1418, n. 5; e MANSI, *Concilii*, XXVII, p. 1057. 30 marzo 1417; " fuit deputatus sive surrogatus in alia causa fidei de Regno Bohemiae venerabilis pater Hieronimus electus Ariminensis, loco bo.me. episcopi Alexandrini in Lombardia „.

(15) Cfr. TONINI L., op. cit., sec. XV, p. 612.

(16) Sembra difficile, infatti, pensare che un'opera pittorica così vasta e che certamente richiese il concorso dei Signori e dei cittadini, abbia potuto essere compiuta in un tempo troppo burrascoso per Rimini. Inoltre gli affreschi a me sembra rivelino un senso di gioia e di trionfo. A volerli poi riferire a un periodo anteriore, cioè al '300, si rischia di andar fuori del periodo del fiorire di maestro Bitino.

(17) Su Fra Giovanni da Serravalle cfr. l'edizione del " Commento „ e trad. lat. della " Divina Commedia „ fatta per ordine di Leone XIII, GIACHETTI; Prato, 1891. Cfr. anche " Bollettino della Società Dantesca It. „ vol. XIV, p. 155 e vol. XVIII, pag. 75.

(18) Cfr. " Giornale Dantesco, vol. II, 152; sul codice della Bibbl. Vescovile di Eger, che contiene la dedica a Sigismondo, cfr. IGNAZIO VAIZ in " Giornale Storico della Letter. It. „ vol. III, 1883, p. 158.

(19) Una relazione tra il vescovo Girolamo e il maestro Bitino può anche vedersi nel fatto che un figlio del pittore, che aveva lo stesso nome del padre, si fece frate agostiniano al tempo del vescovo Girolamo, e diventò professore in quest'Ordine. Cfr. TONINI L., op. cit., sec. XIV, pp. 395-396; in un doc. del 1427 è ricordato " fratre Bitino quondam Magistri Bictini pictoris „.

(20) Cfr. *Senili*, I, 6, 1362; trad. del FRACASSETTI.

(21) Cfr. *Annales Foroliviensis*, nei " Rerum. Ital. Script. „ Tomo XXII, a. 1372.

(22) Cfr. " Canzoniere „ parte I, sonetto LXXIII.

(23) Cfr. BATTAGLINI A., *Della Corte letteraria di Sigismondo Malatesta*, p. 50 e segg. Per le poesie di Pandolfo e di Carlo Malatesta, cfr. ZAMBRINI F., *Le Opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, vol. II, p. 124; CRESCIMBENI, *Commentarii*, vol. III, p. 134 e il *Codice Isoldiano*, pubbl. da L. Frati, Bologna 1910. II p. 55.

OPERE DI JAN LYS NON ANCORA IDENTIFICATE.

Non ostante le precedenti ricerche del Frimmel [1], del Bredius [2], del Peltzer [3], del Burchard [4] e di pochi altri, spetta a Rudolf Oldenbourg [5] il merito di aver chiarita in tutta la sua importanza la figura di Jan Lys e di aver richiamata l'attenzione degli studiosi sulle opere di lui. E, se non tutte le conclusioni a cui l'Oldenbourg è giunto sono accettabili, ciò si deve alla estrema difficoltà che lo studio dei maestri di transizione offre sempre e che nel caso del Lys è notevolmente accresciuta dalla mutabilità e dall'eclettismo del talento dell'artista e dall'aver egli rispecchiati e in diverse maniere fusi insieme molti vari elementi propri dell'arte italiana e nordica del barocco primitivo.



Jan Lys: David - Venezia, RR. Gallerie.

Ogni documento dell'attività del maestro olandese deve pertanto considerarsi prezioso non soltanto per sè, ma perchè capace di lumeggiare un arduo problema non ancora del tutto risolto. Per questa ragione credo non sia senza importanza aggiungere all'elenco delle opere di lui, già lungo ma suscettibile di revisione, cinque quadri finora non identificati.

Per stabilire lo sviluppo artistico del Lys, in mancanza di opere datate, dobbiamo ricorrere a induzioni e a considerazioni generali; perciò la determinazione cronologica dei suoi dipinti riesce sempre malagevole e approssimativa. Pur tuttavia, io ritengo che dei cinque dipinti qui pubblicati il più antico sia il *David* delle Gallerie di Venezia, perchè in esso, più che in tutti gli altri, sono ancora sensibili gli influssi caravaggeschi e notevoli sono i rapporti che lo ravvicinano al *Suonatore di liuto* della Galleria di Dresda.

Anche questo quadro, proveniente dalla casa Grimani-Calergi, fu probabilmente eseguito a Venezia, ma esso reca così evidente l'impronta del tirocinio romano del suo autore, che per lungo tempo fu attribuito al Manfredi e l'*Inventario* della Galleria di Dresda del 1754 lo designa genericamente come di « arte del Caravaggio [6].

Per quanto il *David* delle gallerie di Venezia



Domenico Feti: David. - Dresda, Galleria.

richiamo di una parentela spirituale per quella sovrana maestria nel trattare le luci, per quel profondo sentimento naturalistico, per quella spiccata tendenza al quadro di genere.

Ma l'assorbimento della dottrina caravaggesca da parte del Lys non fu immediato e completo; la sua influenza è evidentissima, ma superficiale, anzi tanto più evidente quanto più superficiale, quando si consideri che questi in un primo momento sopra tutto tentò di dare un valore indipendente al chiaroscuro che il Caravaggio aveva usato con sapiente sobrietà, come mezzo e non come fine a sè stesso.

Più tardi, attirato da Venezia, la cui vita artistica fiorente sembrava continuare, unico esempio in Italia, le tradizioni degli splendori cinquecenteschi altrove decaduti nel manierismo e nell'eclettismo, il Lys modifica il suo modo di intendere il problema della luce e del colore. Se nelle sue opere più antiche è una coscien-

sia guasto e annerito, pur tuttavia rivela la mano del maestro olandese non soltanto nel disegno minuto, fermo, direi quasi asciutto, ma anche nel colorito gustosamente fuso e nel chiaroscuro vigoroso, il quale, con i suoi azzurrastri toni di passaggio, mette nel quadro una illuminazione oscillante, una specie di inquieto ondeggiamento che nel Lys è caratteristico per indicare il transito dalla influenza del Caravaggio a quella di Tiziano e degli altri grandi pittori veneziani.

La suggestione caravaggesca sembra essersi esercitata su Jan Lys quasi misteriosamente, come se egli ne fosse inconsapevole, tanto che nelle « Confessioni d'arte » del Lys, pervenuteci per mezzo del Sandrart, il nome del Caravaggio neppure apparisce. In vero, anche dopo la morte del Merisi l'ambiente artistico romano era saturo degl'influssi della sua grande personalità e sopra tutto un pittore olandese doveva sentire quasi il



Domenico Feti: David. - Pietrogrado, Ermitage.



Jan Lys: Esecuzione capitale di un gentiluomo - Roma, Galleria nazionale di arte antica.

temente voluta illuminazione che, diffondendosi da una visibile sorgente di luce, sembra precorrere l'Honthorst, più tardi egli schiarisce la tavolozza, concepisce il mondo e quindi il quadro come composto di un'unica materia luminosa, cerca di compiere la fusione di segno e colore, concilia le varie tendenze che lottavano nella sua pittura, raggiunge una squisita luminosità di tono, una leggerezza di tocco in cui è il presentimento del rococò. Allora contorni e modellazioni si sciolgono in delicate vibrazioni di azzurro, violetto, rosa, arancione; notazioni incantevoli di raffinatezze stilistiche appaiono vicine a volute sprezzature e a virtuosità sapienti. In sostanza si tratta dell'identico problema che sedusse la maggior parte dei seguitatori dell'arte caravaggesca, stranieri e nostrani, i quali, fra molte incertezze d'interpretazione, ne tentarono per vie diverse la risoluzione: conciliare lo stile plastico con lo stile pittorico, cioè veneziano.

Il *David* delle Gallerie di Venezia in questa evoluzione stilistica di Jan Lys è un'opera di transizione. L'intento iniziale - l'isolamento plastico della figura nell'atmosfera per mezzo di un partito di luce laterale - è ancora tutto caravaggesco, ma la sua attuazione è già diversa. La luce non è più rigorosamente accentrata, e invece appare il tentativo di servirsene come di materia eterea per esprimere il movimento; essa nasconde e rivela, appare e sfugge; il lumi-



Jan Lys: La colezione al campo. - Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

nismo statico, come già bene fu detto, tende a trasformarsi in un luminismo di baleni.

Sono noti i rapporti che passano tra il Lys e Domenico Feti; a parte il fatto che le loro opere furono sovente confuse (la *Maddalena* di Dresda, la *Giuditta* esistente Monaco di Baviera presso il prof. Nager, l'*Apollo e Marsia* della raccolta Ostronhoff di Mosca, attribuiti al Feti, vennero giustamente restituiti al Lys dall'Oldenbourg; al contrario la *Fuga in Egitto* del Feti, che nella galleria imperiale di Vienna porta il N. 119, già nell'Inventario del Duca Leopoldo Guglielmo, del 1659, viene ricordata come lavoro del Lys e il Burchard ancora dubita della presente attribuzione) a parte, ripeto, questi scambi significativi, lo stesso pittore olandese mette bene in luce quei rapporti, quando, dopo aver detto della stima che egli nutriva per gli antichi e per le loro solenni scuole, per bocca del Sandrart ci confessa che « in verità gli conveniva di più la maniera di Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Veronese, del Fetti e di altri Veneziani *(sic)*, specialmente però del Fetti ».

Fra le opere finora attribuite al Lys la più



Jan Lys: L'uccisione di Abele. - Roma, Proprietà del Dr. Pietro Capparoni.

adatta a documentare codesti rapporti era il quadro rappresentante i *Giuocatori di morra all'aperto,* della Galleria di Cassel, oltre, naturalmente, quelle or ora nominate. Ancora più prezioso è, allo stesso fine, il *David* di Venezia, perchè esso si ricollega direttamente ai due quadri del medesimo soggetto del Feti, quello della Galleria di Dresda e l'altro dell'Ermitage di Pietrogrado, sembra anzi una transazione fra i due, riproducendo atteggiamenti così dell'uno come dell'altro.

*
* *

Se il nuovo orientamento nella considerazione del problema della sostanza pittorica appare nel *David* già decisamente accennato, esso è attuato compiutamente nella tavola che, per mia iniziativa, fu di recente acquistata per la galleria nazionale di arte antica in Roma e che qui viene riprodotta per la prima volta.

Il soggetto ne è alquanto oscuro e non potrà essere completamente spiegato se non quando siano chiariti gli elementi del suo contenuto storico. Dinanzi a una folla di curiosi, in cui donne, soldati, cavalieri, contadini, si confondono in una promiscuità pittoresca, un gentiluomo è condotto a morte. Il condannato, vestito nobilmente di nero, è inginocchiato sotto lo strumento del suo martirio, sacerdoti e confratelli di una congregazione, vestiti di sacco, e alcuni tenendo nelle mani ceri accesi, lo accompagnano al passo estremo; a sinistra un uomo si scaglia addosso ad un altro che è caduto disteso al suolo. Ritengo che la composizione rappresenti qualche cosa di più complesso dei preparativi di una esecuzione capitale. In fatti l'asse orizzontale al quale il gentiluomo doveva essere appeso poggia con una delle sue estremità a terra. Probabilmente esso, nel momento fatale, è precipitato, e il gentiluomo, inginocchiato, ringrazia Iddio per il portentoso evento a cui deve la vita. La folla assiste incuriosita e commossa alla scena; la maggior parte degli astanti guarda stupita in alto, verso la forca; un uomo e una donna scambiano a sinistra le loro impressioni; a destra un cavaliere si piega sul cavallo per vedere meglio il condannato, miracolosamente salvo. Costui forse era innocente e il caso che all'ultimo momento lo ha sottratto alla morte e che assume aspetto di un vero intervento divino, ha servito anche a far scoprire il vero colpevole, contro il quale il boia si precipita con impeto. Come è naturale, a questa interpretazione non intendo dare altro valore che quello di una ragio-



Jan Lys: L'uccisione di Abele. - Venezia, collezione del principe Giovannelli.

nevole ipotesi, giustificata dagli elementi della rappresentazione, fino al giorno in cui non sarà identificato l'episodio storico che il pittore ha voluto commemorare.

Allorchè questa tavola mi fu mostrata dal proprietario dott. Aldo Briganti, l'attribuzione a Jan Lys mi apparve la più ragionevole, anzi l'unica ammissibile; più tardi qualche dubbio mi fu suggerito dai costumi dei personaggi, che per alcuni particolari mi sembravano doversi riportare a qualche anno dopo il 1629, data della morte del pittore olandese. Ma un più attento e minuto esame di tutti i caratteri stilistici mi induce a ripresentare, sia pure con qualche lieve riserva, il nome del Lys, mentre il confronto con la bella *Colezione al campo* del Kaiser Friedrich Museum di Berlino vale a togliere quelle incertezze che a prima vista potrebbero essere suscitate da un elemento malsicuro ed estrinseco quale è sempre quello del costume. Comunque, ho voluto accennare a questi dubbi perchè se non altro, hanno la loro importanza per collocare assai innanzi, in un estremo periodo della attività del Lys, il dipinto recentemente entrato nella Galleria nazionale di Roma. L'influenza caravaggesca è in esso quasi insensibile; la visione dell'insieme, che il Caravaggio da grande semplificatore impone sempre con immediata potenza, come una fulminea concretazione di soggetti, con una rigorosa unità, appare qui fati-

[illegible] ome disarticolata da cento diver-[illegible] mposizione non ha carattere monu-[illegible] ma episodico, sembra frazionarsi in [illegible] trite forme. La sua unità è tutta in quella trama di colorito tenue, lucido, raggiante, uniforme, delicatissimo, avvivato da riflessi di luce che sollevano ogni ombra e riempiono il quadro di una lucida atmosfera. I due violenti effetti di chiaroscuro, le due potenti note bianche che squillano all'estrema destra e all'estrema sinistra e chiudono la rappresentazione come in due quinte luminose sono gli unici ricordi dell'educazione romana del maestro. Essi servono a isolare la composizione nello ambiente, come un tempo i partiti di luce accentrata servivano a isolare plasticamente le singole figure nell'atmosfera. La luce che in Caravaggio aveva assorbiti i colori, qui serve a creare lo spazio, ad ambientare le imagini, a spiritualizzare le forme. Essa non canta più, accenna fuggendo, e le figure del fondo, trascinate dalla sua mobilità, perdono la loro materialità, si deformano come fantasmi in un appiattimento monocromatico marrone chiaro e fulvo.



Jan Lys: Apollo e Dafne. - Ravenna, Accademia di belle arti.

Evidenti sono anche in questo quadro i rapporti col Feti, specialmente nel cavaliere a destra e nel gruppo dell'uomo e della donna a sinistra.

* * *

Come termini intermedi, fra il *David* e la *Esecuzione capitale del gentiluomo*, possono collocarsi gli altri dipinti qui pubblicati. Quello appartenente al Dott. Pietro Capparoni riproduce la nota composizione della galleria Giovanelli di Venezia, che Pietro Monaco incise col titolo: *Adamo ed Eva in atto di piangere la morte di Abele*. Fra il quadro di Roma e quello di Venezia le varianti non mancano: Caino, che nella tela di proprietà Giovanelli si vede all'estrema destra, fuggendo dopo aver compiuto il fratricidio, nel dipinto del Capparoni è raffigurato dietro i genitori piangenti, in atto di salire il colle. Anche nel fondo di paese è qualche diversità, ma la variante più notevole è nelle dimensioni e nel taglio delle due pitture, entrambe - quella di Roma specialmente - trascuratissime e fra le meno importanti del Lys. Come è noto, nel palazzo Giovanelli al *Lutto per l'assassinio di Abele* (con questo titolo il quadro è designato dal Sandrart) fa riscontro un'altra tela approssimativamente delle stesse dimensioni, rappresentante il *Sacrificio di Abramo*, anch'essa ricomposta in formato più largo con elementi del dipinto del medesimo soggetto esistente nella Galleria degli Uffizi. De-



Jan Lys: Giuditta con la testa di Oloferne. - Faenza, Pinacoteca.

[illegible] da questa circostanza che l'esecuzione del quadro appartenente al Dott. Capparoni abbia preceduto quella della tela di casa Giovannelli, così come il *Sacrificio d'Abramo* degli Uffizi dovette essere anteriore all'altro di Venezia. Invitato a dipingere per la nobile famiglia veneziana due opere le cui misure erano determinate dal luogo in cui dovevano essere collocate, il Lys ingrandì due composizioni già precedentemente eseguite, con evidente pregiudizio dell'effetto così dell'una come dall'altra. Del resto questa abitudine di eseguire repliche numerose delle proprie opere è frequente non soltanto nel pittore olandese, ma in tutti gli artisti del suo tempo, e sono generalmente conosciuti gli esempi che ce ne hanno lasciati, fra gli altri, Domenico Feti, Bernardo Strozzi e Pietro della Vecchia.

Il dipinto della galleria dell'Accademia di belle arti di Ravenna, rappresentante *Apollo e Dafne* (7), erroneamente attribuito a Karel Fabritius, può invece bene essere dato a Jan Lys per quel caratteristico modo di dar forma alle masse per mezzo di una illuminazione oscillante e del contrasto dei toni tendenti all'azzurro con i toni giallo-rosa.

Poco è da aggiungere riguardo alla *Giuditta* del Museo civico di Faenza. La sua attribuzione al Tiepolo non merita neppure di essere discussa; del resto essa sembra non aver trovato credito presso i migliori biografi del grande pittore veneziano, quali il Molmenti e il Sack, che non parlano del quadro di Faenza. Ricondotta nella sfera dell'attività di Jan Lys, la *Giuditta* trova invece perfettamente il suo posto nel periodo intermedio della vita veneziana del maestro. I tipi rivelano in fatti l'impronta olandese, ma il problema pittorico è inteso e risoluto da un punto di vista schiettamente veneziano. Il sentimento di colorista autentico, che presto doveva allontanare l'artista dalla tradizione caravaggesca, si rivela qui in un cromatismo tenuissimo, di estrema sobrietà, ma di squisito gusto, come fu proprio del Lys. L'incarnato è costantemente tenuto assai chiaro, con grande delicatezza di dolci toni di un azzurro sbiadito, risultanti da quel frangersi delle luci con le calde ombre marrone, che fu tanto caratteristico del Lys e che più tardi troviamo anche nel Piazzetta e nel Tiepolo. La padronanza dei mezzi del mestiere è completa. Il gusto per il panneggiare leggero alla Veronese, il compiacimento voluttuoso del piegare le preziose stoffe seriche, trovano la più adeguata espressione nelle colate fluidissime e rapidamente rapprese, nelle improvvise frangie luminose della forma, nell'intenso lavorìo di pennello che si ostenta brillantemente. L'ispirazione dei pittori nordici influenzati dal Caravaggio, i quali, dipartendosi dai principî del novatore, li volsero ad esprimere una preziosità quasi sensuale della superficie del quadro, appare in questa opera, che restituisco a Jan Lys, come in molte altre del pittore olandese, compiutamente attuata.

ARDUINO COLASANTI.

(1) In *Blätter für Gemäldekunde*, 1890, e *Wiener Zeitung*, 17, 18 Luglio 1895.

(2) In *Kunstchronik* XXIV, 660.

(3 R. A. PELTZER, *Uber Jan Lys*, in *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, luglio 1914.

(4) *Hellersen Dissertation*, 1912. È specialmente importante per i nuovi punti di vista sul primo periodo dell'attività del Lys.

(5) R. OLDENBOURG, *Jan Lys*, in *Jahrbuch d. Kön. Preuss. Kunstsamml.*, 1914.

(6) E. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden, 1908, 593.

(7) Su questo quadro richiamò la mia attenzione Corrado Ricci, al quale qui rinnovo i ringraziamenti. Il Ricci mi indicò anche come probabile opera del Lys un altro dipinto, appartenente al Sig. Perilli, in Rimini, e rappresentante *Gesù caduto dopo la flagellazione*. Conosco l'opera solo a traverso la fotografia, ma ciò basta per stabilire un rapporto diretto e preciso fra questo quadro e la *Decollazione di San Giovanni Battista* della Galleria di arte antica di Roma, già attribuita a Karel Fabritius e dall'Oldenbourg data al Lys. Gli elementi, vorrei meglio dire il ritmo, della composizione sono gli stessi, identico lo studio di diffusione della luce, anche i modelli sono i medesimi. Ma l'attribuzione al Lys del quadro della Galleria Nazionale di Roma è tutt'altro che sicura. Questo è più chic, ma meno profondo delle opere del Lys; il suo colorito è più schiumoso, il difetto di prospettiva troppo accentuato. Se anche la sua assegnazione a Orazio Deferrari, proposta dal Longhi (in *Arte* 1916, 307; 1917, 302-303) mi lascia alquanto incerto, non dubito che la *Decollazione del Battista* sia opera di un pittore genovese della seconda metà del Seicento, fortemente influenzato dal Van Dyck. Allo stesso maestro, chiunque esso sia, appartiene il quadro di proprietà Perilli.

DUE CONTI DI BUCATO DI MICHELANGELO BUONARROTI.[1]

I più bei disegni di Michelangelo furono bruciati da lui stesso a più riprese. Della sua corrispondenza coi papi del Rinascimento da Giulio II a Pio IV non ci sono conservati che pochissimi frammenti. Del suo carteggio con Vittoria Colonna, che pure doveva essere ricchissimo, non rimangono che alcune poche lettere. Però malgrado tante perdite dolorose non c'è artista del Cinquecento, del quale noi possediamo tanti documenti personali, tante lettere, tante carte famigliari di ogni genere quanti ne possediamo del grande Buonarroti.

Fra questi fogli sparsi e raccolti principalmente nella Laurenziana a Firenze, nel British Museum a Londra e nella Vaticana a Roma, ci sono conservati pure due fogli colla nota del bucato, scritta dal sommo artista di proprio pugno. Umilissimi documenti di questa vita gloriosa, ma chi attentamente vuol leggerli troverà in queste righe schiarimenti preziosi intorno alla vita di Michelangelo, e testimonianze sul suo carattere, come ce lo descrivono con tanti particolari i suoi biografi Vasari e Condivi. Ecco il testo dei documenti:

I

Beatissimo padre chome a questi di o schricto un altra volta io chomincio ora tucto

Panni sudici che si danno allapo

Una nuova tovaglia lunga tre channe e mezo e larga 3 braccia [2]

Una tovaglia nuova lunga dua channe e dua braccia e mezo e larga 3 braccia

Una tovaglia pur di lensa [3] piu soctile lunga una channa e 3 braccia e larga braccia 2 e mezo

Una tovaglia nostrale[4] lunga dua channe e dua braccia e 3 quarti e larga uno braccio e 3 quarti

Una guardanappa[5] nostrale lunga dua channe e uno braccio e terzo e larga uno braccio

Una tovagliaccia vechia lunga una channa e un braccio e larga dua braccia

Una bandinella [6] lunga una channa e dua braccia e mezo

Un altra bandinella simile

Una tovagliola nuova lunga tre braccia e un terzo e larga uno che a cerri da ogni lato

Una tovaglia di dua teli [7] overo uno lenzuolotto lungo mancho un quarto duna channa

Dieci tovagliolini e una chactivo

Un lenzuolo lungo una channa e un braccio e mezzo di tre teli

Un lenzuolo lungo una channa e largo una e dua braccia soctile di 5 teli [8]

Un lenzuolo nuovo lungo una channa e tre braccia di 3 teli cholle reticelle

Uno lenzuolo lungo una channa e 3 braccia nuovo di 3 teli sanza reticelle

Uno lenzuolo lungo una channa e tre braccia e mezo chon le reticelle e largo braccia 3 e uno terzo di tre teli

Uno lenzuolo lungo una channa e 3 braccia e largo 3 braccia e 3 quarti nuovo di 3 teli

Sei camicie dua ciuvattoi tre fazoletti [9]

II

Dua tovaglie nuove lunghe luna tre volte e mezo quanto apro nelle braccia ellarghe pocho piu che io non apro nelle braccia

Una tovaglia piu strecta lunga piu che le dua decte dua terzi

Una tovaglia di dua teli lunga lunga una volta quantio apro nelle braccia e un braccio piu

Dua bandinelle

Beatissimo padre chome a questi di o scricto unaltra volta io chomi ciora tucte

panni sudici che si dorno alla pr

una touaglia nuova lunga tre channe e mezo

e larga tre braccia

— Una touaglia nuova lunga dua channe e dua braccia e mezo e larga 3 braccia

— Una touaglia pur di lensa piu sottile lunga una channa e 3 braccia
e larga braccia 2 e mezo

— Una touaglia nostrale lunga dua chane e dua braccia e 3 quarti
e larga uno braccio e 3 quarti

. Uno guardanappa nostrale lunga dua channe e uno braccio e terzo
e larga uno braccio

— Una touagliaccia vechia lunga una channa e un braccio e larga dua braccia

Una bandinella lunga una channa e dua braccia e mezo

Unaltra bandinella simile

— Una touagliuola nuova lunga tre braccia e un terzo e larga uno chacerri da ogni lato

— Una touaglia di dua teli overo uno lenzuoletto lungo macho u quarto duna channa

— Dieci touagliolini e uno fractivo

— Un lenzuolo lungo una channa e un braccio e mezo di tre teli

— Un lenzuolo lungo una channa e largo una e dua braccia sottile di 5 teli

— Un lenzuolo nuovo lungo una channa e 3 braccia di 3 teli cholle reticelle

— Uno lenzuolo lungo una channa e 3 braccia nuovo di 3 teli sanza reticelle

— Uno lenzuolo lungo una channa e tre braccia e mezo cholle reticelle e largo braccia 3
e uno terzo di tre teli

— Uno lenzuolo lungo una channa e 3 braccia e largo 3 braccia e 3 quarti nuovo di 3 teli

— Sei chamicie dua ciuitatoi tre fazoletti

Dua tovaglie nuove lunghe luna tre volte e mezzo quanto apro nelle braccia
e larghe pocho più che io no apro nelle braccia
Una tovaglia più strecta lunga pur che le dua dette dua terzi
Una tovaglia di dua teli lunga lunga una volta quanto apro nelle braccia
e un braccio
Dua bandinelle
Dieci tovagliolini en sachetto
Dieci chamicie buone e dua chattive
Un lenzuolo di 4 teli lungo tre volte e un braccio quanto apro nelle braccia
Un lenzuolo di tre teli lungo mancho u braccio di 3 volte quanto aprò nelle braccia
Un lenzuolo di cinque teli lungo mancho quasi come tu de detti
Un lenzuolo di 3 teli lungho dua volte quanto apro nelle braccia
Un lenzuolo di 3 teli lungo dua volte delle dette
Un pezzo di telaccio di braccia 3
Chanavacci 3
Forzoletti 4
Sciugatoi 3
Quattro tovagliolini

Dieci tovagliolini e un sachecto
Dieci chamicie buone e dua chactive
Un lenzuolo di 4 teli lungo tre volte e un braccio quantio apro nelle braccia
Un lenzuolo di tre teli lungo mancho un braccio di 3 volte quantio apro nelle braccia
Un lenzuolo di cinque teli lungo mancho quasi la meta de detti
Un lenzuolo di 3 teli lungo dua volte quantio apro nelle braccia
Un lenzuolo di tre teli lungo dua volte delle dette
Un pezzo di telaccio di braccia 3
Chanavacci 3
Fazolecti 4
Sciugatoi 3
Dua tovagliolini

La carta distinta a due fogli, con un'aquila come filigrana,[10] che serviva all'artista per la prima nota, era in origine destinata ad uno scopo ben più nobile. Voleva servirsene Michelangelo per scrivere una lettera al Papa, come dimostra la prima riga: « Beatissimo padre come a questi di ho scritto un altra volta io comincio ora tutto ».

La lettera non fu continuata, e Michelangelo si serviva della carta di lusso per la nota dei panni sudici, che si dovevano consegnare per esser lavati ad un suo uomo di facenda, chiamato Lapo.

A quale papa doveva esser mandata la lettera, e che lavoro voleva cominciare Michelangelo?

Non era, come si vede nelle poche parole di questa lettera la prima volta che l'artista scriveva a Sua Santità. Egli stesso parla di un'altra scritta poco prima. Si tratta di una vera corrispondenza di affari più o meno gravi. Ma in Roma a Michelangelo non mancava l'occasione di intrattenersi a voce coi papi delle imprese, che gli commettevano. Possiamo perciò concludere, che lettera e nota furono scritte fuori Roma, vuol dire a Firenze.

Soltanto nel Settembre 1534 Michelangelo si fissò definitivamente a Roma per non tornare più a Firenze, lasciando Roma rarissimamente, come fece una volta per fare la famosa gita a Spoleto. Il documento avrà dunque una data anteriore, e non può esservi quasi dubbio, che Michelangelo col suo « Beatissimo padre » si indirizzasse a Clemente VII per parlargli delle grandi imprese, che allora il papa Medici voleva eseguire a Firenze: la facciata e le sepolture di San Lorenzo [11].

Infatti, se si domanda, chi fosse quel Lapo, al quale si dovevano dare i panni sudici, possiamo provare, che Michelangelo teneva a Settignano un lavoratore di questo nome. Si parla di lui in una lettera di Lodovico Buonarrotti del 2 Maggio 1521 e in un ricordo di Antonio Mini del 19 Novembre 1525, nel quale il Lapo è chiamato: « lavoratore di Michelangolo a Settignano » [12].

Possiamo dunque affermare, che il primo conto di bucato fu scritto nel periodo in cui Michelangelo lavorava a San Lorenzo per i Medici. Per la seconda nota, che fu scritta su carta minore ed anche con caratteri un poco più grandi manca ogni possibilità per fissare anche approssimativamente l'anno e il luogo. E non importa molto.

Quando si fece il 19 Febbraio 1564 l'inventario nella modestissima casa al Macel de' Corvi presso Santa Maria di Loreto dove Michelangelo era spirato un giorno prima, si trovò fra mobili e masserizie di pochissimo valore un bel corredo di biancheria[13]. Pare che il grande uomo, che nel suo vivere era tanto frugale e tanto modesto, tenesse ad avere una buona quantità di biancheria e che la volesse anche di qualità superiore. E come sgridò suo nipote Lionardo, quando questi gli aveva mandato da Firenze tre camicie di inferiore qualità: « Sonmi molto maravigliato me l'abbiate mandate, perchè son si grosse, che qua non è contadino nessuno, che non si vergogniassi a portarle! » [14].

Ai tempi di Michelangelo una bella provvista di biancheria era considerata come un vero tesoro, e vediamo che anche il Buonarroti faceva gran conto delle sue tovaglie e de' suoi lenzuoli. Mentre nell'inventario che fu fatto al Macel de' Corvi non si danno punto le misure dei

lenzuoli, e delle tovaglie si dà la lungezza sola, Michelangelo nei conti scritti di sua mano dà misure esattissime, conta la cucitura delle tele, parla di cerri e di reticelle. Sembra che in questi tempi non si marcasse la biancheria e che ci volessero proprio le misure esatte per riavere quello che si era dato a lavare.

Spettacolo commovente a vedere questo gigante, che allora nella sua bottega era occupato a scolpire le meraviglie della Cappella Medicea, contare e misurare in casa sua i panni sudici e scriverne una nota con una scrupolosità, come se si trattasse di giojelli di un valore inestimabile. Specialmente nella seconda nota lo vediamo proprio al lavoro, perchè pare che allora non avesse altro istrumento per misurare che le proprie braccia. Sempre ripete la stessa frase: « quanto io apro nelle braccia ».

E naturalmente quello che era stato mandato fuori di casa con tante precauzioni veniva ricevuto nello stesso modo quando tornava. Senza dubbio era nuovamente Michelangelo che riceveva la biancheria lavata e la contava attentamente. Così troviamo nella prima nota dei segni fatti ad ogni numero eccetto tre o quattro, e possiamo concludere, che questi segni furono fatti quando Lapo riportava i panni lavati al suo padrone.

Nel primo conto vediamo l'ultima riga; « sei camicie dua ciuvattoi tre fazzoletti » scritta di altra mano forse da Antonio Mini. Sei camicie e tre fazoletti ecco tutta la biancheria personale di Michelangelo! E lo stesso troviamo nell'altro conto: dieci camicie buone e due cattive e quattro fazzoletti. Niente maglie, niente mutande, niente colli, neanche pedalini! Anche nell'inventario del Macel de' Corvi non troviamo che un paio solo di calze bianche vecchie. Pare che Michelangelo non se ne sia servito che raramente. Condivi, che conosceva bene le abitudini del suo maestro, racconta, che spesso Michelangelo dormiva « cogli stivaletti in gamba » e li portava tanto tempo senza levarseli, « che poi insieme con gli stivaletti n'è venuta la pelle, come quella della biscia »!

Possediamo di altri genii immortali documenti di questo genere, tanto umili è vero, ma pure tanto pieni di significato? In ogni modo si può dire, che ritroviamo il vero Michelangelo, l'uomo semplice e modestissimo, molto parco nel suo vivere ed accuratissimo nelle più piccole faccende anche in queste due note di bucato, che dal capriccio della fortuna ci furono conservate fino ai giorni nostri.

ERNST STEINMANN.

(1) Questi documenti furono già publicati autograficamente nel 1865 in un libretto diventato rarissimo. (Carte Michelangiolesche inedite. Milano. Autografia G. Daelli, 1865. p.9-11). Esistevano allora presso il Dr. Achille Migliavacca a Milano. Da questo tempo questi ed altri documenti su Michelangelo della stessa collezione cambiarono più volte possessore per finire nella celebre raccolta di autografi del conte Paar, che fu venduta all'asta a Berlino nel 1893. La compianta Signorina Enrichetta Hertz comprò in questa vendita tutto il Dossier di carte Michelangiolesche, che il conte Paar aveva raccolto e li lasciò alla sua morte alla signora Frida Mond. Questa regalò a me le carte preziose in memoriam della comune amica. Una parte di questi documenti fu già pubblicata da Enrico Pogatscher nella Capella Sistina di E. Steinmann II, 689 ss. e nel Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIX (1906) p. 387 ss.

(2) Il vocabolario della Crusca (Edizione di Firenze 1729 I, 534) reca: *Canna*, misura di Lunghezza di quattro braccia. *Braccio*, misura di tre palmi o vogliamo dire spanne (I, 465). *Spanna*, Lunghezza della mano aperta e distesa dalla estremità del dito mignolo a quella del grosso (IV, 635). Il Nibby ragguaglia la canna romana a m. 1,99. Insomma, grosso modo, si può ritenere la canna circa due metri ed il braccio la sua quarta parte. Sono obligatissimo al Cte. Umberto Gnoli, che mi ha dato spiegazioni pregevolissimi su queste misure ed anche su termini tecnici come lensa, guardanappa, bandinella ec.

(3) lensa, invece di rensa, vuol dire da Rheims una qualità di tela

(4) nostrale - di tipo nostro.

(5) guardanappa - guardenappe - tappeto di tavola anche asciugatoio Crusca, l. c. II, 687

(6) bandinella - specie di sciugatoio lungo da rasciugar le mani. Crusca, l. c. I, 381.

(7) due striscie cucite insieme.

(8) Vuol dire con bandelle a rete (lavoro traforato).

(9) Questa riga è una aggiunta fatta con altra mano - ciuvattoi - asciugamani.

(10) La stessa filigrana ha un altro foglio di questo dossier con un ricordo di Michelangelo del 1518.

(11) G. MILANESI (*Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, p. 424) ha stampato una lettera a Clemente VII nell'Archivio Buonarroti a Firenze, che pure comincia coll'allocuzione: Beatissimo padre.

(12) K. FREY, *Sammlung ausgewaehlter Briefe an Michelangniolo Buonarroti*, Berlin 1899. p. 174 e 260.

(13) F. GORI *Archivio*. Roma 1875, p. 13 e 14.

(14) MILANESI, *Lettere* p. 162. Tutte le camicie, che Michelangelo fece fare per sè, quando era definitivamente stabilito a Roma, furono mandate dal nipote da Firenze. Era un grande affare, e Michelangelo ne parla spesso nelle sue lettere.

(15) *Vita di Michelangelo Buonarroti* ed. A. F. Gori, Firenze 1746, p. 55.

DUE OPERE DI BENOZZO GOZZOLI.

Fra le molte pitture che Benozzo dovette eseguire in Roma e nel Lazio fra il 1456 e il 1458, due sono tornate alla luce recentemente: la prima è nota a qualche studioso e ne pubblico la fotografia finora inedita; la seconda è stata trovata da me, l'anno scorso, abbandonata in un armadio di un Monastero vuoto, quello di S. Chiara in Piperno.

Benozzo fu una seconda volta a Roma dopo aver dipinto a Montefalco e a Viterbo. E vi giunse solo, non più in compagnia del suo Angelico maestro, ma maestro egli stesso di una certa fama. Questo secondo soggiorno romano era sfuggito ai biografi del pittore fiorentino e un documento pubblicato dal Müntz[1], secondo il quale è provata la presenza di Benozzo in Roma nel 1458, era stato completamente dimenticato.



Benozzo Gozzoli: San Sebastiano. - San Gemignano, chiesa di Sant'Agostino.

A questo periodo dovette appartenere quel ciclo di pitture che - secondo il Vasari - Benozzo fece nella Cappella Cesarini in Aracoeli e che oggi non esistono più. Alcuni saggi fatti qualche anno fa sulle pareti di quella Cappella per ritrovare le antiche pitture dettero risultato negativo.

Pure a questo periodo deve essere probabilmente ascritta un'altra opera ricordata dal Vasari. « Benozzo - egli afferma - nella Tor dei Conti, sopra una porta sotto cui si passa, fece in fresco una Nostra Donna, con molti Santi ». L'indicazione è troppo precisa perchè si

possa dubitare dell'esistenza di una tale pittura che il Vasari sembra aver visto. Oggi la Madonna con molti Santi della Tor dei Conti non esiste più nel luogo dove fu dipinta. Ma si potrebbe forse identificare, senza troppo ardire, un frammento di quella pittura con l'affresco mutilato, comparso sei o sette anni fa, dietro un quadro tolto da un altare nella chiesa dei SS. Domenico e Sisto in Roma. È la Vergine in trono col Bambino benedicente, ritto sulle materne ginocchia e reggente nella sinistra un globo più grosso della sua testa, atleta precoce: il trono è formato dal solito drappo benozzesco verde, retto da due angioli; a sinistra l'avanzo di una figura di santo con un libro, ultimo resto, forse, dei molti santi che il Vasari vide sulla porta sotto cui si passava. Il carattere di frammento d'una grande composizione, che l'affresco dei SS. Domenico e Sisto presenta, avvalora l'ipotesi e la vicinanza grande della chiesa ove ora si trova con la Tor dei Conti, la conferma.



Benozzo Gozzoli: Madonna col bambino e santi.
Roma, chiesa dei santi Domenico e Sisto.

Può darsi che, demolita la porta, si sia cercato di salvare almeno l'immagine della Vergine e si sia portata nella Parrocchia più vicina per devozione dei fedeli.

I caratteri della pittura sono quelli di chi è ancora ligio agli insegnamenti dell'Angelico in fatto di composizione e di forme. Per quanto involgarito, il gruppo della Vergine e del Bambino è quello della Madonna dei Linajoli; sembra anzi la caricatura del tabernacolo famoso, fatta da un pittore di campagna. Ciò nonostante nel colore vivace, in una ingenuità piacevole, rimane ancora un certo fascino non disprezzabile.

Di maggior valore pittorico è l'altro frammento trovato a Piperno.

È noto che nel catalogo vasariano delle opere di Benozzo non esiste la Madonna fra gli Angioli del Duomo di Sermoneta, come non è menzionata mai la presenza di Benozzo in quel Castello dei Caetani. Il ritrovamento del frammento di Piperno potrebbe far credere ad un

[illegible] quella regione del Lazio. Esso [illegible] parte di una notevole composizione [illegible] fresco sul muro: è la testa di Cristo [illegible] nimbo crociato, con i capelli spioventi sulle spalle e con un'ombra di peluria castana sul labbro superiore e sul mento. Qui non è più il tipo di Cristo dell'Angelico, tipo affilato e biondissimo, con la barba spartita in due cannelli e i capelli a ciocche lunghe, stese. È il tipo consueto in Benozzo con la faccia larga e robusta, con gli occhi piccoli tagliati a mandorla e assai distanti fra loro, coi capelli a masse arricciolate e risvoltate indietro alla fronte. Il confronto col S. Sebastiano di Sangimignano è convincente. Il frammento, come fu trovato[2], era tutto rotto da lunghe crepe, incassettato malamente in mezzo a stecche di legno fra le quali era stata colata pece greca per dar consistenza all'intonaco disgregato. Ma quel che ha dato a questa pittura un insperato vigore coloristico è l'applicazione d'una vernice di cera sulla superficie che ha trasformato in encausto l'affresco e la tempera. Probabilmente questa applicazione di cera avvenne quando la testa, staccata dal resto di un affresco cadente, venne rinchiusa nel legno e collocata entro una bella cornice secentesca d'argento a sbalzo, entro cui l'ho trovata.



Benozzo Gozzoli: Testa di Cristo già nel monastero di Santa Chiara in Piperno.

Certo è che oggi la bella testa, semplice e schietta pittura quattrocentesca, attrae per quella sua contadina robustezza e per l'espressione di quei suoi occhi piccoli, persi in uno sguardo lontano. Il colorito bruno, un po' terroso, delle carni e dei capelli, il fondo nero-verdastro attorno alla aureola graffita e dorata, il lustro della cera contribuiscono a dar vita al volto su cui dovette un tempo esser concentrata tutta la luce dell'intera composizione. Come la pittura sia pervenuta nel Monastero di S. Chiara in Piperno non si sa: forse è un frammento di uno di quei tabernacoli che Benozzo si compiaceva di colorire lungo le vie maestre, per suo guadagno e per devozione altrui.

ROBERTO PAPINI.

(1). Muntz E. Les arts a la cour des papes - Paris 1878, I. pag. 263.

(2) Ora, restaurato magistralmente dal Venturini-Papari, è stato opportunamente affidato dal Barone Monti, Direttore Generale del Fondo per il culto, alla R. Soprintendenza alle Gallerie in Roma.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

CIRCOLARE.

AI SIGNORI SOPRAINTENDENTI AI MONUMENTI, SCAVI, GALLERIE MUSEI.

Roma, 26 Gennaio 1921.

I particolari movimenti della finanza mondiale e nazionale, contemporanei e successivi alla grande guerra, hanno, come non è ignoto alle SS. LL., da un lato aggravato di enormi passività il bilancio dello Stato, dall'altro permesso l'accumularsi di rilevantissime fortune private. Ed è naturale che lo Stato, premuto dall'urgenza di provvedere alle necessità prime della vita stessa delle popolazioni, non possa oggi, come ogni Stato illuminato e consapevole degli altissimi suoi cómpiti certamente vorrebbe, largheggiare di incoraggiamenti e di aiuti alle molte e veramente nobili iniziative che vanno sorgendo in questi giorni nel campo delle arti. — Perchè è manifesto ormai che, quasi per reazione agli orrori e alle fatiche tanto recenti della guerra e anche a sollievo delle difficoltà e delle angustie gravi in cui tuttavia ci si dibatte in tutto il mondo, e anche, e più forse, in Italia, vediamo determinarsi un orientamento spontaneo e fervido degli spiriti verso le consolanti forme della Bellezza, e crescere il bisogno della Bellezza e dilatarsi anche fuori da quelle classi alle quali esso era già matura norma di educazione e sostanza profonda di vita. Testimonianza non dubbia di ciò sono appunto le molte e animose iniziative che in ogni campo dell'Arte fioriscono, oggi, in ogni parte dell'Italia, anche nei centri più remoti ed insoliti, e chiedono fiduciose allo Stato consiglio e sostegno ai loro primi passi. Purtroppo le limitatissime possibilità del bilancio vietano, nella grande maggioranza dei casi, all'amministrazione di rispondere con atto che non sia il più caldo consenso morale, alla coraggiosa buona volontà di Enti e di privati. Ora appunto, tali essendo le condizioni non sollecitamente migliorabili delle finanze dello Stato e le condizioni dello spirito pubblico che dànno bene a sperare per una grande e vera riuscita della gloriosa arte nazionale, io credo che sarebbe veramente opportuno indirizzare ai superiori fini così della produzione come della cultura artistica, il desiderio, che è palese e legittimo nelle grandi fortune a cui sopra accennavo, di crearsi benemerenze con opere di pubblico vantaggio. Stringere insieme, in ogni centro meglio adatto, gruppi di persone intelligenti e facoltose, accomunarle in un ideale concorde e giovare, con l'ingegno e con la ricchezza, alle cose dell'arte; stimolare i più sani orgogli cittadini a fare eseguire, per proprio conto restauri di monumenti, a contribuire a quelli finanziati dall'Amministrazione, ad arricchire di nuove opere istituti artistici; dimostrare come la massima tra le funzioni educative sia appunto quella dell'arte che, distraendo gli spiriti dai bassi istinti dell'egoismo e dell'ansia dei godimenti materiali, li solleva al desiderio e all'intelligenza di godimenti superiori; dimostrare l'alta funzione di pacificazione e di benessere sociale che un'azione così intesa potrebbe avere in questo difficile momento; creare nuclei vigilanti od attivi di «amici della musica», «amici dei monumenti», «amici dei musei» od altro, con programmi vivi e con modernità di funzionamento; ravvivarne assiduamente l'interesse e la propaganda con trattenimenti di buon gusto e di coltura, che diano modo di raccogliere fondi da destinarsi all'acquisto di opere o comunque a fini strettamente artistici a cui lo Stato non sarebbe in grado di provvedere; tutto questo, appunto, io ritengo, meglio che opportuna, necessaria integrazione, al momento presente, della normale apprezzatissima attività delle SS. LL.

Dalle quali attenderei, col tempo, che mi venissero segnalate quelle persone o quegli Enti, più particolarmente benemeriti, allo scopo di sollecitare per essi il giusto riconoscimento e la testimonianza della riconoscenza del Governo. Sono grato, dunque, alle SS. LL. se, dandomi ricevuta della presente circolare, vorranno anche comunicarmi i loro intendimenti al riguardo, in relazione alle particolari possibilità dell'ambiente e a quanto eventualmente già si fosse fatto e a quanto resterebbe utilmente a fare, pieno di fiducia, come sono, nel Loro senno e nel Loro amore per le cose dell'arte.

Il Direttore Generale ARDUINO COLASANTI.

PER L'ARTE DRAMMATICA E LIRICA.

Con R. D. 23 gennaio 1921, n. 5, è stato fissato un nuovo diritto erariale sui pubblici spettacoli. Tale diritto, nella misura del 10 per cento sarà prelevato sull'introito lordo di tutti gli spettacoli dati a pagamento nei teatri ed altri luoghi chiusi con opere liriche, drammatiche e mimiche, operette, concerti vocali e strumentali, riviste, coreografie, circhi equestri, marionette e spettacoli di varietà d'ogni genere. La riscossione del diritto erariale, per conto dello Stato, è stata affidata, in via d'esperimento, alla Società italiana degli autori, con sede in Milano.

Le nuove disposizioni fiscali arrecano indubbiamente un aggravio alle condizioni del teatro italiano. Però, allo scopo specifico di tutelare e di incoraggiare l'arte drammatica e lirica, si è stabilito, nell'art. 10 del decreto in parola, che venga stanziato in ciascun esercizio finanziario, sul bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione (Sottosegretariato per le Belle Arti) e in apposito capitolo, la somma di L. 200.000.

Per l'esercizio 1920-21 lo stanziamento sarà limitato a L. 80.000.

La disposizione dell'art. 10 ha una singolare importanza, non per l'entità della somma, che certamente è inadeguata agli attuali bisogni dell'arte drammatica e di quella musicale, ma perchè costituisce un riconoscimento, da parte dello Stato, della necessità di intervenire per difendere ed aiutare queste arti, che il popolo italiano notoriamente predilige.

CONCORSI.

Nella prima quindicina del mese di marzo 1921 sono stati giudicati i concorsi a posti di direttore degli Uffici di conservazione dei monumenti di Pisa, Perugia, Roma, Torino e della Galleria Nazionale d'Arte Medioevale e Moderna in Perugia.

Riuscirono vincitori il dott. *Peleo Bacci* per l'Ufficio dei monumenti di Pisa, il prof. *Pietro Guidi* per l'Ufficio dei monumenti di Perugia; il prof. dott. *Antonio Muñoz* per l'Ufficio dei monumenti di Roma; l'ing. arch. *Cesare Bertea* per l'Ufficio dei monumenti di Torino e il dott. *Umberto Gnoli* per la Galleria d'Arte Medioevale e Moderna in Perugia.

Nel concorso per titoli e per esame, al posto di professore di storia dell'arte, storia generale e bibliotecario nel R. Istituto di Belle Arti di Napoli è risultata vincitrice la signorina dott.ssa Costanza Lorenzetti.

Al concorso per la cattedra di pianoforte principale nel R. Conservatorio di musica di Palermo hanno preso parte trenta candidati. Il concorso è stato per titoli e per esame. Seguendo la proposta della Commissione giudicatrice, composta dei maestri Consolo, Cristiani e Amadio, il Ministero ha nominato il prof. *Oreste De Rubertis*, di Napoli.

DONI. — DONAZIONE MOND.

La signora *Frida Mond* ha voluto ancora una volta dimostrare l'affetto che ha sempre unito a Roma lei, il suo compianto marito Ludwig Mond e la loro amica signorina Henriette Hertz, donando alle collezioni artistiche della capitale alcuni oggetti di alta importanza, che saranno conservati in Palazzo Venezia, ad eccezione delle vedute romane, le quali, col consenso della gentile donatrice sono destinate ad arricchire la raccolta di topografia romana da ordinare in Castel S. Angelo.

Fra le cose donate ha per importanza il primo posto la nota e magnifica testa, maggiore alquanto del vero, di giovane donna col capo cinto di doppia *stefane*, sotto la quale scendono con elegante ondeggiamento i capelli aggruppandosi in masse sempre più folte verso le orecchie. Grandi e pieni di intenso fascino gli occhi, che guardano intenti innanzi pur nel semplicissimo schematismo con cui l'organo visivo è reso nell'arte classica. Purissima la linea del naso, leggiadra la bocca dalle belle labbra piene, fiorenti di salubrità, squisito il collo saldo nella muscolatura, molle nell'epidermide specie sotto la gola. La grande nobiltà dei lineamenti, una certa pensosa severità ci assicurano, che la testa è una riproduzione accuratissima di opera d'arte della prima metà del V secolo. Ora una statua appunto di quel periodo che costituisce una delle più preziose gemme del meraviglioso Museo di Olimpia, la Nike volante, firmata dallo scultore Peonio di Mende, un trace che viveva nella sfera d'influenza attica, presenta nella parte conservata della testa (manca purtroppo quasi tutta la faccia) punti di contatto così assolutamente concordi con la nostra testa, che







Omonimo romano del seicento. Circo fantastico.

si può quasi con certezza affermare ,che la nostra è una replica di quel famoso originale. Il quale fu dedicato in Olimpia dai cittadini di Naupactos e di Messene, insieme collegati contro Sparta. L'avvenimento lieto per costoro che li indusse a ordinare a Peonio una statua di Vittoria, deve essersi avverato durante la guerra del Peloponneso e probabilmente tra la battaglia di Sfacteria (425), la pace di Nicia (421 a. C.).

Non so ora se le proporzioni coincidano con tutta esattezza, in caso favorevole il Museo di Olimpia potrà porre vicino al superbo originale quasi acefalo un calco con la testa restaurata, riprodotta dalla nostra scultura.

Dopo la testa Alcamenes i pezzi più importanti del lascito Mond sono due terracotte coi miracoli di San Marco, che sono del più grande interesse poichè stanno in connessione diretta coi rilievi che Jacopo Sansovino eseguì nel 1528 per decorarne le pareti della cappella di Sant'Antonio della basilica del Santo a Padova. Incorniciate in cornici contemporanee e bene conservate, le due terrecotte sono fra i più belli ornamenti dell'appartamento del Rinascimento, messo su nelle sale di Paolo II a Palazzo di Venezia, accanto a quelle grandi aule affrescate dal Bramante e dal Mantegna, di cui parlerò in una speciale relazione nel prossimo numero di questo Bollettino.

Se si eccettua un rilievo pure in terracotta neoclassico con Minerva, menadi e fauni di Antonio Marozzo da Marostica, il lascito Mond è quasi completamente composto di pitture, che raffigurano Roma nei secoli passati. In questa serie è per importanza da segnalarsi prima di ogni altra cosa un grande quadro di un pittore fiammingo della prima metà del Seicento, che rappresenta Piazza del Popolo nella prima metà del secolo decimosettimo. La porta infatti è prima dei lavori del Bernini e fiancheggiata da mura e da torri merlate. Le numerose figure che animano la piazza: uomini, donne, popolani e signori nei più diversi costumi, accrescono l'interesse di questo pregevolissimo dipinto. Anteriore ai colonnati del Bernini è un altro quadro, olandese questo, in cui si vede la Piazza di San Pietro decorata per la festa del Corpus Domini con due grandi gallerie fatte di grandi velari tesi su antenne inghirlandate di mirto, sotto cui sfila la processione.

Di minore importanza, ma anche interessanti, sono varie piccole tempere che stanno tra la fine del Seicento ed il principio del Settecento col *Lago di Piazza Navona*, colla Piazza di Spagna prima della scalinata, con piazza del Quirinale prima dell'Obelisco e Santa Maria Maggiore prima che Benedetto XIV ne coprisse la bella facciata musiva col porticato di Ferdinando Fuga.

Da ultimo voglio ricordare un disegno raffigurante la gran giostra che fu tenuta in Piazza Navona ai 25 di febbraio del l'anno 1634 e di cui la descrizione illustrata fu pubblicata da Vitale Mascardi. Di questa festa tracciò un disegno Andrea Sacchi; disegno che fu inciso da Francesco Collignan. Il disegno della Collezione Mond è a mio avviso stato tracciato con variazioni sul disegno del Sacchi purtroppo perduto.

Tutta la collezione, come si vede, è del più grande interesse per le raccolte di topografia romana che stiamo da anni componendo e giunge in buon punto per arricchire quel museo di topografia romana, che ora sarà collocato nelle sale vuote di Castel S. Angelo.

ROMA: *Museo Nazionale olle Terme*. — Il comm. Giovanni Dattari, italiano residente in Egitto, ha fatto dono al Museo Nazionale Romano di una ricca collezione di monete imperiali romane coniate in Egitto, collezione da lui formata in molti anni di soggiorno in quella regione, e con la cura, il discernimento e la perizia che potevano venirgli dalla sua dottrina e dalla sua valentia, ben note ai cultori di studi numismatici e comprovate dalla sua vasta opera: « Numi Augustorum Alexandrini ».

La collezione comprende 1751 pezzi, di argento e di bronzo, che vanno da Augusto a Diocleziano, quasi tutti in ottimo stato di conservazione. Dato il loro corso limitato esclusivamente alla provincia di Egitto, in Italia tali monete sono molto rare, e il Museo non ne possedeva che quattro o cinque esemplari. Il dono è pertanto veramente cospicuo, non solo per il valore venale delle monete che potrà raggiungere circa 10 mila lire, ma anche per il valore dell'opera sapiente, accorta e diuturna del raccoglitore, e per l'alto significato che assume questo affettuoso omaggio alla patria di un suo figlio all'estero.

ROMA: *Museo Nazionale Romano*. — Il comm. Alfonso Colarossi Mancini, R. Ispettore onorario dei monumenti e



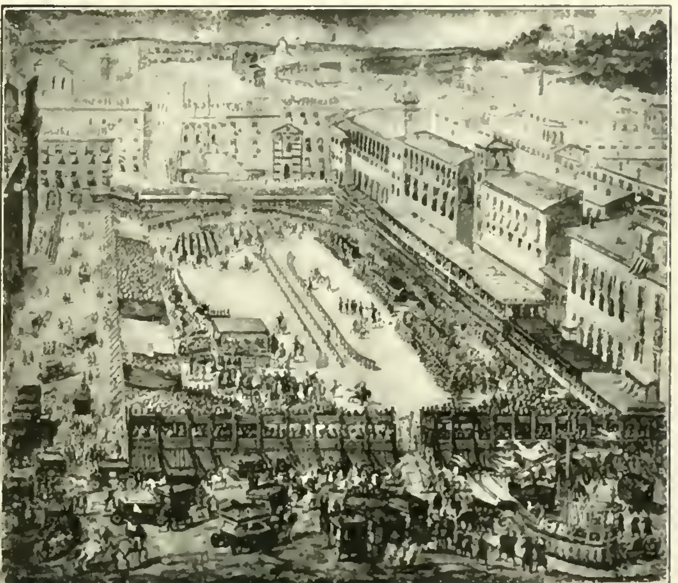
Piazza di Spagna (secolo XVIII).



Piazza di Santa Maria Maggiore (prima metà del sec. XVIII).



Il settizonio di Severo.



Piazza Navona con il torneo del 1634.



Jacopo Sansovino - Miracolo di Sant'Antonio.



Jacopo Sansovino - Miracolo di Sant'Antonio.



Piazza del Popolo. Metà del secolo XVII.



Piazza San Pietro colla processione del Corpus Domini (prima metà del seicento).

[illegible] donato al Museo Nazionale Romano una [illegible] Tiberio con la testa di Augusto e la leg[illegible] Augustus Pater », di una conservazione e di [illegible] conio veramente superba.

[illegible] *Museo di Villa Giulia.* — Il Consiglio comunale [illegible] Montalto di Castro ha deliberato di far dono al Museo [illegible] Giulia di un antico e interessante vaso, un'idria decorata da scene di caccia e gruppi di animali di buonissimo disegno e di gusto squisito, eseguiti in nero su fondo chiaro. L'originalità dei soggetti, la fabbrica certamente etrusca, l'età remota (V sec. a. Cr.) fanno del vaso un oggetto del più alto interesse e tale da figurare degnissimamente, appena saranno compiuti i necessari restauri, nelle collezioni del Museo di Villa Giulia, dove costituirà un *unicum* prezioso.

ROMA. *R. Galleria di arte antica.* — Il sig. F. Barberi, residente a Londra, per mezzo del prof. Adolfo Venturi, ha offerto in dono alla R. Galleria di arte antica, due importanti disegni di Luca Cambiaso.

PERUGIA: *R. Galleria.* — Il dott. Giovanni Antonini ha lasciato per testamento alla Galleria di Perugia, una luminosa tela di Gian Domenico Cerrini, rappresentante la Sacra Famiglia.

PERUGIA: *R. Galleria.* — Bernardo Berenson ha donato alla Galleria di Perugia un'anconetta processionale a due faccie di Francesco di Gentile da Fabriano. In essa è dipinta su fondo d'oro da un lato l'Annunciazione, dall'altro la Vergine col Bambino fra quattro angeli oranti. Questa pittura, che possiamo credere eseguita verso il 1480 poichè rispecchia l'influenza dell'arte di Niccolò Alunno e di Lorenzo da San Severino, dimostra gli stretti rapporti tra le scuole pittoriche dell'Umbria e delle Marche e colma assai degnamente una lacuna della pinacoteca di Perugia.

ESTE: *Museo Nazionale Atestino.* — L'ingegner Gagliardo, Ispettore onorario dei monumenti di Este, ha fatto dono al museo nazionale Atestino di un importante cippo sepolcrale paleo-veneto a forma di piramide con una iscrizione in caratteri paleo-veneti, cippo rinvenuto nel fondo Stavo di sua proprietà. Il munifico dono andrà subito ad arricchire le numerose raccolte epigrafiche paleo-venete possedute dal Museo.

NOTIZIE.

PARIGI. Nella chiesa di S. Antonio in Bosco presso Poggibonsi fu trafugata nel novembre 1919 una tavola di scuola senese del XIV secolo, rappresentante la Madonna col Bambino. Ritenendosi che questo quadro fosse stato venduto a Parigi, il Sottosegretariato alle Belle Arti inviò colà il sopraintendente dott. Umberto Gnoli per farne ricerca. Egli rinvenne il dipinto presso l'antiquario Avogli-Trotti, e, mercè l'intervento della nostra Ambasciata e il cortese intervento delle autorità francesi, potè subito ottenere il sequestro, e riportarlo in Italia.

Trattasi di una delle più squisite ed eleganti opere del maestro senese Bartolo di Fredi, in perfetto stato di conservazione. Sappiamo di far cosa grata a' nostri lettori dandone una riproduzione.



FALERONE: *Ripostiglio monetale.* — Nell'area dell'antica Falerio, oggi Falerone è stato rinvenuto durante lavori campestri, un ricco ripostiglio di monete (antoniniani e grandi bronzi) e altri oggetti antichi, tra cui iscrizioni di notevole importanza, tre boccali di terracotta, un'ansa di bronzo di qualche rarità un bel tratto di cornice di basamento in pietra con sagoma ornata di un gustosissimo fregio a palmette.

Il Ministero ha acquistato le monete e gli oggetti mediante il pagamento di L. 3500 ai proprietari del fondo per la quota loro spettante.

SIRACUSA: *R. Museo archeologico.* — Dietro approvazione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti è stata acquistata per la somma di L. 3500, dall'antiquario di Catania, Antonio Lopò, per il R. Museo Archeologico di Siracusa, una collana d'oro bizantina, formata di nove elementi discoidali a trafori alternati con tre perle a goccia e con altrettanti dischi di plasma di smeraldo.

MESSINA; *In via XX settembre.* — Durante i lavori edilizi del Piano Regolatore è stato scoperto un mosaico pavimentale d'epoca romana con lettere a bianco e nero di finissima fattura. Il mosaico verrà distaccato immediatamente e troverà posto in una sala del Museo di Messina, dove figurerà come interessantissimo campione di arte musiva a ricordo di Messina classica, purtroppo finora scarsamente rappresentata.

LAVORI DI RESTAURO CONDOTTI O INIZIATI DURANTE IL 1920 A SPESE DELL'AMMINISTRAZIONE O CON UN LARGO SUO CONTRIBUTO.

TORINO: *Palazzo Madama.* — Sono stati iniziati i lavori di demolizione delle soprastrutture e di ripristino delle due torri con contributo di L. 20.000 da parte dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti.

AOSTA: *Monumenti Romani.* — Si è proceduto alla continuazione dei lavori di restauro ai monumenti romani con una nuova assegnazione di L. 8000.

S. AMBROGIO: *Sagra di S. Michele.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro alla Monumentale Sagra di S. Michele con un anticipo di L. 30.000 prelevato dal fondo di L. 220.000 stanziato in bilancio per portare a compimento tutti i restauri necessari alla Sagra stessa.

BERGAMO: *Palazzi Comunali.* — L'Amministrazione per le antichità e Belle Arti ha concesso un contributo di lire 400.000 per concorrere alla spesa generale di L. 1.210.000 che il Comune di Bergamo sostiene per i lavori di restauro e di sistemazione dei monumentali palazzi comunali (Palazzo del Podestà, Palazzo dell'Istituto Tecnico, e Palazzo della Ragione).

CREMONA: *S. Sigismondo.* — Sono state concesse lire 18.800 per iniziare i lavori di restauro alla monumentale chiesa di S. Sigismondo in Damiglia.

PIEVE DI CORIANO: *Basilica di S. Maria Assunta.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro alla monumentale Basilica di Pieve di Coriano per i quali l'amministrazione concesse lire 120.000.

ARQUÀ PETRARCA: *Casa del Petrarca.* — Sono state concesse L. 25.000, pari alla metà della spesa di L. 50.000 prevista pei lavori di restauro da eseguirsi alla Casa del Petrarca in Arquà.

VERONA: *S. Maria in Organo.* — Sono state concesse L. 8900 per lavori di restauro agli stalli della Chiesa di S. Maria in Organo.

VERONA: *Chiesa dei S.S. Nazzario e Celso.* — Sono stati ultimati i lavori di trasporto e restauro degli affreschi del Montagna nella Cappella di S. Biagio in S.S. Nazzario e Celso a Verona e i lavori di restauro degli affreschi della Cupola e del sottoposto tamburo nella stessa Cappella di San Biagio. Per detti lavori l'amministrazione ha speso la somma di L. 9800.

VERONA: *S. Mauro di Saline.* — Sono stati eseguiti lavori di restauro alla monumentale Chiesa di S. Mauro di Saline per i quali l'amministrazione ha speso L. 9000.

VENEZIA: *Palazzo Ducale.* — Completata la esecuzione di un primo gruppo di lavori per la somma di L. 30.000, proseguono alacremente i lavori di generale restauro e consolidamento del palazzo.

Entro il corrente mese saranno definitivamente a posto tutte le tele della sala del Maggior Consiglio, essendosi provveduto alla completa rifoderatura di quattro dipinti delle pareti, e sarà ricollocato il trono. Si è compiuto lo scoprimento di antiche dorature e tutte le modificazioni necessarie per rendere più agevole e sicura una eventuale rimozione.

VENEZIA: *S.S. Giovanni e Paolo.* — È stata concessa la somma di L. 10.000 al Comitato costituitosi per provvedere al restauro della Cappella del Rosario nella Chiesa dei S.S. Giovanni e Paolo in Venezia.

VENEZIA: *Cà d'Oro.* — Continuano alacremente i lavori alla Cà d'Oro. Provvedutosi prima ai necessari lavori di restauro al piano terra e al primo piano e alla demolizione di un'ala del confinante palazzo Giusti, si procede ora ai lavori di sistemazione e di restauro necessari all'antica cavana, adiacente alla costruzione ogivale, e che più tardi venne incorporata al palazzo Giusti.

VENEZIA: *Chiesa di S. Giobbe.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro alla Chiesa di S. Giobbe in Venezia, per i quali sono state anticipate L. 30.000 sull'importo generale di L. 159.200, occorrente per effettuare il progetto completo dei restauri.

VENEZIA: *S. Maria Formosa.* — E' stato concesso un contributo di L. 102.000 alla Fabbriceria di S. Maria Formosa per i lavori di restauro alla Chiesa stessa, colpita come è noto, da una bomba austriaca.

VENEZIA: *Madonna dell'Orto.* — È stato approvato il progetto per la costruzione di un muro di delimitazione della proprietà Spellanzon e Chiesa Madonna dell'Orto a Venezia, importante la spesa di L. 15.500.

VENEZIA: *S. Nicolò dei Mendicoli.* — Sono stati iniziati i lavori per restauro e ripristino della facciata della Monumentale Chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli per i quali è stata stanziata in bilancio la somma di L. 64.000.

VENEZIA: *S. Nicolò di Lido.* — È stato restaurato il coro intagliato in legno. Per tale lavoro l'amministrazione ha sostenuto una spesa di L. 11.300.

VENEZIA: *S. Pietro di Castello.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro alla Chiesa di S. Pietro di Castello, danneggiata da incursioni aeree.

VENEZIA: *S.S. Simeone e Giuda.* — Si sono proseguiti i lavori di restauro alla Chiesa dei S.S. Simeone e Giuda per i quali è stata stanziata nel bilancio dell'amministrazione la somma di L. 45.000.

VENEZIA: *Chiesa degli Scalzi.* — Si è iniziato lo studio da parte di una competente Commissione, appositamente nominata, per accertare l'entità dei danni subiti dalla facciata della Chiesa degli Scalzi, dopo il crollo di una statua e per procedere alla compilazione di un progetto per il restauro della Chiesa stessa.

VENEZIA: *S. Zaccaria.* — Sono stati iniziati i lavori di rafforzamento alle fondazioni dell'abside della Chiesa ogivale di S. Zaccaria, per i quali l'amministrazione deve sostenere la spesa di L. 33.000.

TORCELLO: *S. Fosco.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro ai mosaici delle absidi del Monumentale Duomo di Torcello (S. Fosca) il cui progetto generale importa una spesa di L. 153.900, a carico del Ministero della Pubblica Istruzione.

[illegible] S. *Caterina di Mazzorbo.* — L'amministrazione [illegible] sussidio di L. 9000 per contribuire alla spesa [illegible]0 sostenuta dalla Fabbriceria della Chiesa di S. [illegible] di Mazzorbo per lavori di restauro alla Chiesa [illegible] [illegible]armente eseguiti.

MEOLO: *Chiesa Parrocchiale.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro e riposa in opera degli affreschi di D. Tiepolo formanti la volta del presbiterio della monumentale Chiesa di Meolo, lavori per i quali il Ministero della Pubblica Istruzione ha sostenuta la spesa di L. 26.000.

POMPOSA: ABBAZIA. — È stato approvato il progetto per i lavori di consolidamento e di ripristino dell Abbazia di Pomposa, per i quali l'amministrazione dovrà sostenere la spesa complessiva di L. 243.000.

RAVENNA: *S. Giovanni Evangelista.* — Sono stati eseguiti i lavori più urgenti di restauro alla Chiesa di S. Giovanni Evangelista in Ravenna, per i quali sono state spese L. 33.300 detratte dal fondo di L. 274.000 vincolato nel bilancio dell'amministrazione per i lavori generali occorrenti al ripristino di quel monumento.

RAVENNA: *San Vitale.* — Continuano i lavori di restauro e consolidamento del Monumentale Tempio di San Vitale, danneggiato durante la guerra.

RAVENNA: *Casa dei Traversari.* — Sono stati iniziati i lavori di ripristino e consolidamento della monumentale Casa dei Traversari, per i quali sono già state spese L. 25.000, prelevate dal fondo di L. 100.000, vincolato nel bilancio dell'amministrazione per la totalità dei lavori occorrenti alla Casa medesima.

RAVENNA: *Palazzo di Teodorico.* — Sono stati portati a buon punto i lavori occorrenti per la costruzione della Torre scalaria e relativa sistemazione del monumentale Palazzo di Teodorico. Per tali lavori l'amministrazione dovrà sostenere la spesa complessiva di L. 16.000.

FORLI: *S. Mercuriale.* — È stato disposto che venga compilato un dettagliato progetto per i lavori di grande importanza, che comprendono varî e complessi problemi artistici, e architettonici, necessari al restauro della monumentale Chiesa di S. Mercuriale.

PARMA: *Palazzo Vescovile.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro e di consolidamento del monumentale Palazzo Vescovile, per i quali l'amministrazione si è assunta la spesa complessiva di L. 24.000.

PARMA: *Chiesa di S. Giovanni.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro alla cupola e al tetto della Chiesa di S. Giovanni Evangelista per i quali l'amministrazione ha sostenuto la spesa complessiva di L. 14.000.

AREZZO: *Casa dei Vasari.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro e di riordinamento della storica Casa appartenente a Giorgio Vasari. Per tali lavori l'amministrazione ha sostenuto la spesa complessiva di L. 9000.

S. GODENZO: *Chiesa di S. Gaudenzio.* — Sono stati condotti a buon punto i lavori di consolidamento, di remozione delle superfetazioni che ne avevano alterati i caratteri e di riordinamento della struttura statica e delle decorazioni originali della monumentale Chiesa di San Gaudenzio in San Godenzo. Per detti restauri l'amministrazione ha vincolato un fondo di L. 55.000 di cui quasi 25.000 sono state già cor[illegible]

FIRENZE: *Battistero di S. Giovanni.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro per impedire le filtrazioni di acqua piovana in un lato della copertura marmorea del monumentale Battistero di S. Giovanni. Per detti restauri l'amministrazione ha sostenuta la spesa complessiva di L. 15.000.

Nel Battistero stesso sono stati, inoltre, eseguiti i lavori necessari alla ricostruzione del fonte ad immersione, per i quali l'amministrazione ha speso L. 17.000.

FIRENZE: *Chiesa di S. Croce.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro nell'interno della monumentale Chiesa di S. Croce, tra i quali il restauro delle pregevoli pitture murali che decorano le facciate interne della Cappella.

Per detti lavori l'amministrazione ha sostenuta la spesa complessiva di L. 38.000.

FIRENZE: *Chiesa di S. Margherita.* — Sono stati iniziati e proseguono, con rapido corso i lavori di consolidamento, restauro e riordinamento della antica Chiesa parrocchiale di S. Margherita dei Ricci. Per tali lavori è stata prevista la spesa complessiva di L. 23.500 della quale il maggior contributo in L. 16.500 sarà sostenuto dal Ministero della Pubblica Istruzione.

FIRENZE: *Fondazione Horne.* — Volendo favorire l'incremento e la conservazione delle collezioni artistiche dell'ente morale fondazione Horne, il quale non è in grado di sopperire alle spese occorrenti, finchè non gli perverrà l'eredità dei parenti dell'Horne, viventi a Londra, questo Ministero ha concesso un sussidio straordinario di L. 10.000 e ha ordinato a cura della locale Sopraintendenza ai monumenti il totale restauro dell'antico palazzetto Horne, preventivando la spesa di oltre L. 36.000.

FIRENZE: *Chiostro di Ognissanti.* — Gli affreschi cinquecenteschi esistenti nel Chiostro di Ognissanti, i quali si trovavano da qualche tempo in gravi condizioni di deperimento per varie infiltrazioni d'acqua che ne minacciavano anche la caduta, sono stati completamente restaurati, consolidando l'intonaco, rifermando il colore, riprendendo le parti cadute, per la spesa complessiva di oltre L. 5000.

SIENA: *Comune di Monticiano.* — Questo Ministero ha contribuito per la somma di L. 1000 nei lavori di consolidamento e di restauro occorrenti perchè la Chiesa di S. Lorenzo in Monticiano potesse venir riaperta al culto.

S. GIMIGNANO: *Restauro della facciata della casa Martini.* — Il Ministero contribuisce con un sussidio di L. 1000 nella spesa di L. 4600 prevista pei lavori di restauro alla facciata della Casa Martini, uno dei più interessanti tra i vari edifici del secolo XIII, che si restaureranno in S. Gimignano a cura del Comitato formatosi per commemorare il VI csntenario dantesco.

POGGIBONSI: *Restauri alla Chiesa di S. Lucchese.* — Questo Ministero concorre nelle spese occorrenti per il restauro della monumentale Chiesa di S. Lucchese, edificio di notevole importanza artistica e storica.

PERUGIA: *Pinacoteca.* — *Restauri e acquisti.* — Tra i restauri di maggiore importanza compiti a quadri della Pinacoteca di Perugia, è quello della tavola di Duccio di Boninsegna, cui fu tolta la ridipintura ad olio che imbrattava il volto e le mani della Vergine e del putto.

In un pentastico, interamente ridipinto a olio nel sec. XVII, fu rinvenuta una notevole pittura di Meo di Guido da Siena.

Una piccola croce sagomata, ridipinta e imbrattata di colore,

fu pure nettata e vi si scoprì una vigorosa pittura della fine del sec. XIII, probabilmente del pennello di uno dei migliori scolari di Cimabue. Questo cimelio veramente prezioso rappresenta da un lato il Crocifisso, la Vergine e S. Giovanni, due gruppi di guerrieri e di giudei, e S. Francesco e S. Bonaventura genuflessi ai piedi del Cristo; dall'altro lato rappresenta Cristo alla colonna battuto da due manigoldi, un santo Vescovo nella testata inferiore e due angeli alle testate laterali.

La Galleria si è inoltre arricchita di una statuetta di Giovanni Pisano, che faceva parte della fonte di Piazza, di nove statuette di Apostoli scolpite da Agostino di Duccio per la Chiesa della Maestà delle Volte, e di tre mirabili figure accovacciate di Arnolfo, scolpite per una fonte.

FOLIGNO: *Pinacoteca Comunale.* — La raccolta si è arricchita di un pregevole affresco frammentario di un seguace di Pietro Lorenzetti, in cui è rappresentata S. Caterina, abilmente distaccato dalla ex Chiesa di S. Caterina e di un affresco della seconda metà del Quattrocento raffigurante la Vergine e il Bambino, distaccato da un oratorio dei dintorni.

GUALDO TADINO: *Pinacoteca Comunale.* — Nel grazioso palazzetto medioevale all'uopo ripristinato, sono stati ordinati a cura della Sopraintendenza alle Gallerie, i notevoli dipinti appartenenti alla raccolta del Comune di Gualdo, che è una delle più caratteristiche dell'Umbria. Avanti la loro collocazione definitiva si sono restaurati alcuni quadri fra i quali un trittico di Antonio da Fabriano e una bella Croce della seconda metà del sec. XIII che era stata velata da torbide vernici.

ASSISI: *Basilica di S. Francesco.* — È stato compiuto il restauro degli affreschi di Andrea da Bologna, nella cappella del Cardinale Alborno della Chiesa inferiore.

La finestra mediana nell'abside della Chiesa inferiore, nella quale era dipinto un brutto S. Francesco eseguito dal Bertini nel secolo scorso, si è ora adornata di una bella vetrata opera del Prof. Lodovico Caselli Moretti.

La vetrata rappresenta, alquanto stilizzata, la figura di San Francesco, inscritta entro motivi ornamentali, inspirati al finestrone della cappella di S. Lodovico. Nella intonazione coloristica il Caselli si è inspirato all'arte di Giovanni Bonino il sommo maestro di vetri assisano, della cui arte la Basilica possiede così luminosi saggi.

Si sono inoltre iniziati, a spese dell'amministrazione, i lavori occorrenti per la ricostruzione di parte del tetto ricoprente il piano superiore di un piccolo chiostro esistente nella Monumentale Basilica.

ASSISI: *Chiesa di Santa Chiara.* — Si è provveduto al completo restauro, opera paziente e delicata, delle tavole ducentesche attribuite al Cimabue, rappresentanti la Vergine col Bambino e Santa Chiara tra otto scene di episodi della sua vita.

ASSISI: *Chiesa di S. Damiano.* — I monaci Francescani hanno voluto ripristinare lo storico edificio ridonandogli la bella semplicità antica; si è tolto il brutto altare barocco che campeggiava in fondo alla navata della chiesa e al suo posto è stato collocato un semplicissimo altare di carattere romanico, sul quale si è posta una copia del Crocifisso che attualmente si trova nella Chiesa di S. Chiara. Il Sopraintendente ai monumenti, Prof. Guidi, ha eseguito il disegno dell'altare, seguendo il ben noto affresco Giottesco nella chiesa superiore, che rappresenta S. Francesco innanzi al Crocifisso di S. Damiano.

GUBBIO: *Palazzo del Bargello.* — Sono stati eseguiti i lavori di restauro, di consolidamento e di ripristino del monumentale Palazzetto del Bargello, per i quali è stata sostenuta dall'amministrazione la spesa di L. 25.000.

GUBBIO: *Palazzo Ducale.* — Sono stati eseguiti i lavori per il ripristino del corridoio nel lato Nord del cortile del Palazzo ex Ducale. Per tali lavori l'amministrazione ha sostenuto la spesa di L. 16.500.

TODI: *Cattedrale.* — Sono stati eseguiti i lavori occorrenti per l'isolamento e distacco di piccoli fabbricati addossati all'abside dalla monumentale cattedrale di Todi edificio romanico uno dei più grandiosi e più ricchi dell'Umbria e per il consolidamento e ripristino dell'abside stessa che è la parte stilisticamente più pura.

Per tali importanti lavori l'amministrazione ha sostenuto una spesa di L. 49.000.

TERNI: *Cascata delle Marmore.* — Sono stati compiuti, a spese dell'amministrazione, gli importanti lavori alle Gallerie d'accesso al canale di Pio VI nella Cascata delle Marmore.

TORRI IN SABINA: *S. Maria di Vescovio.* — Sono stati iniziati e portati a buon punto i lavori di scoprimento, restauro e consolidamento degli affreschi esistenti nella parete destra della facciata della monumentale Chiesa di S. Maria di Vescovio l'antica Cattedrale della Sabina, importantissimo monumento romanico a croce latina. Il progetto generale importa una spesa complessiva di L. 11.000 a carico dell'amministrazione.

BEVAGNA: *S. Silvestro.* — Sono stati iniziati i lavori di ricostruzione e ripristino del campanile e della facciata della monumentale Chiesa di S. Silvestro, il cui progetto importa una spesa complessiva di L. 42.500. Di tale somma lire 30.500 saranno a carico dell'amministrazione e L. 12.000 a carico del Comune di Bevagna.

VISSO: *Tempio di Macereto.* — Sono state impartite disposizioni affinchè venga presentato all'amministrazione, nel più breve termine possibile, il progetto per i lavori di restauro al monumentale Tempio della Madonna di Macereto.

CASTIGLIONE A CASAURIA: *Chiesa di S. Clemente.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro alla Badia di S. Clemente per i quali l'amministrazione si è assunta la spesa di L. 48.000.

ROMA: *Terme di Caracalla.* — Sono stati eseguiti i lavori di rafforzamento di alcune parti cadenti delle Terme di Caracalla, per la spesa complessiva di L. 9900 a carico dell'amministrazione. Sono stati iniziati i lavori di rafforzamento delle volte del Mitreo delle Terme predette, per i quali il Ministero della P. I. sosterrà la spesa complessiva di lire 24.000.

ROMA: *Palazzo Venezia.* — Sono stati eseguiti a spese del Ministero della P. I., lavori di restauro a varî mobili antichi e alla grande croce processionale che si trovano nel Museo di Palazzo Venezia; restauri alla Sala Pagana dell'appartamento Cybo, lavori generali di restauro ai pavimenti.

Sono stati iniziati i lavori di restauro alla Sala del Mappamondo e di consolidamento del muro divisorio della Sala Regia e Concistorio, lavori di restauro e di riadattamento dell'appartamento di Paolo II, lavori alla Scala della Torre, verso la piazza di San Marco, oltre a molti altri lavori di restauro a quadri, a marmi, a mosaici, al Passetto dei Cardinali, nonchè di restauri generali, di consolidamento e ripristino a tutto lo storico fabbricato ed all'annesso Palazzetto.

[illegible] S. Sabina. — Sono stati ultimati i lavori di re[illegible] [illegible] monumentale Chiesa di S. Sabina in Roma, per [illegible] [illegible]nistrazione ha sostenuto la spesa di L. 13.000.

[illegible] Chiesa di S. Maria Maggiore. — Si provvede [illegible] della tavola attribuita a Jacopo Turriti, rappresen[illegible] la Vergine in Preghiera. La Direzione Generale del [illegible] per il Culto concorre alla spesa col contributo di L. 500.

CIVITACASTELLANA: *Forte Giulio.* — Sono stati restaurati per la somma complessiva di L. 5000 i quattro ponti levatoi di accesso al forte. Da lungo tempo detti ponti non erano stati riparati e durante il lungo periodo della occupazione del Forte da parte dei militari era mancata ogni manutenzione. Il primo ponte è stato completamente rinnovato, agli altri tre sono state eseguite le necessarie riparazioni.

NAPOLI: *S. Chiara.* — Sono stati iniziati i lavori di ripristino di una Cappella Gotica nel Monumentale Monastero di S. Chiara in Napoli. Per detti lavori il Ministero si è assunta una spesa di L. 11.600.

NAPOLI: *S. Pietro a Maiella.* — Sono stati eseguiti, a spese dell'amministrazione, i lavori di restauro della monumentale Chiesa di S. Pietro a Maiella in Napoli.

NAPOLI: *S. Giovanni a Carbonara.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro agli affreschi della Cappella di Ser Giovanni Caracciolo nella Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, il cui progetto ha importato una spesa di L. 16.500 a carico dell'amministrazione.

POZZUOLI: *Arco Felice.* — Sono stati eseguiti i lavori di assicurazione, robustamento e restauro del manufatto romano detto Arco Felice in Pozzuoli per i quali l'amministrazione ha sostenuto la spesa di L. 47.500.

ORIA: *Castello Svevo.* — Sono stati iniziati i lavori di restauro al monumentale Castello Svevo Angioino pei quali è prevista la spesa complessiva di L. 23.000 di cui L. 20.000 a carico del Ministero della P. I. e L. 3000 a carico del Comune di Oria.

MESSINA: *S. Maria della Valle* (Biadazza). — Sono stati iniziati e condotti a buon punto i lavori di sterramento delle arcate della nave e consolidamento dei resti delle antiche volte del presbitero della monumentale ex Chiesa di S. Maria della Valle (Biadazza).

Per detti lavori è stata prevista una spesa di L. 30.000 a carico del Ministero della P. I.

CATANIA: *Odeon.* — Sono stati iniziati i lavori occorrenti per sgomberare ed isolare l'antico Odeon di Catania. Per detti lavori l'amministrazione deve sostenere una spesa di L. 20.000.

PALERMO: *S. Giovanni degli Eremiti.* — Sono stati quasi ultimati i lavori occorrenti per completare i restauri del monumentale chiostro di S. Giovanni degli Eremiti per i quali è stata prevista la spesa di L. 25.000 a carico dell'amministrazione.

PALERMO: *S. Giovanni dei Leprosi.* — Sono stati iniziati, e procedono alacremente, i lavori di consolidamento delle fabbriche e di ripristino del pavimento e dei tetti della monumentale Chiesa di S. Giovanni dei Leprosi, il cui progetto ha importato una spesa di L. 30.000, a carico dell'amministrazione.

PALERMO: *Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini.* — Le decorazioni e gli affreschi eseguiti dal Borremans nel tamburo e nella cupola della Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini in Palermo, per effetto dell'umidità filtrata attraverso la copertura, hanno subìto dei danni. I necessari restauri verranno eseguiti dal prof. Venturini Papari.

SIRACUSA: *Restauri a dipinti.* — La locale sopraintendenza alle Gallerie ha incaricato il prof. Riccardo de Bacci Venuti di eseguire il restauro di alcuni quadri pregevoli, che si trovano in gravi condizioni di deperimento nella Chiesa di Santa Lucia, nei locali della Sopraintendenza ai monumenti e nella Cattedrale. Gli Enti locali interessati essendo per mancanza assoluta di mezzi nella impossibilità di concorrere alla spesa, il Ministero provvede per la intera somma di L. 2400

TRAPANI: *Museo Civico.* — E' stato autorizzato il restauro di tredici dipinti del Museo Civico Pepoli, tra cui un San Rocco in tela attribuito a Gherardo delle Notti; un San Gennaro, su tavola attribuito ad Andrea da Salerno, San Pietro che medica Sant'Agata, e un S. Francesco, entrambi della scuola dei Caracci, l'Annunciazione, attribuito a Simon da Pesaro.

GIRGENTI: *S. Giorgio degli Oblati.* — Sono stati iniziati i lavori di copertura della monumentale Chiesa di San Giorgio degli Oblati, nonchè di rinsaldamenti saltuari all'opera intagliata del portale, il cui progetto ha importato una spesa di L. 14.000 a carico dell'amministrazione.

[illegible] Cler[illegible] Gerente responsabile.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano

IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI GIOTTO IN PADOVA.

La genesi del grande affresco, dove Giotto modera e contiene la fantasia nella naturalezza emancipata dalle angustie simmetriche, che ne' bizantini soverchiano le ragioni dell'arte; lo studio analitico di questo mondo pittorico, equilibrato dal giudizio e dal sentimento soggettivo, ha un largo àmbito: è l'incipiente civiltà del vero che, per entro il cuore d'un fedele, apre il conteso passo del sovrumano, dagli splendori visibili del cielo alle sensibili e fosche torture dell'abisso (*fig. 1*).

Le fonti dell'ispirazione giottesca si debbono rintracciare con molta cautela; i motivi iconografici e le reminiscenze letterarie s'intrecciano, ma sta sopra agli uni e alle altre l'indiscutibile coscienza d'un semplificatore, il quale non si distacca dalla realtà, anche se trascende i limiti della sua ragione pratica. Lo impacciano le leggiere visioni del Paradiso, la terribile giustizia del Redentore e le teorie degli eletti che, nell'indistinta specie di anime, salgono all'eterna ricompensa; e lo confondono i fieri castighi dell'Inferno, dov'egli non bada alla progressione punitiva, ma trascorre di zona in zona, senza distinguere, secondo le leggi del *contrappasso*, gli ordini de' dannati. Nell'insieme, però, il grandioso sogno d'oltretomba subisce un rinnovamento di linee e di spiriti: l'esposizione sintetica vi predomina e vi dimostra lo sforzo di concretare il complesso avvenimento con mezzi facili, che non traducono le leggende o le tradizioni mediante la gretta fedeltà dell'interprete letterale, ma che attestano la maturità del pittore vòlto a promuovere l'arte alla comprensione de' caratteri umani. Troppo presto, a parer nostro, si citarono le odissee fratesche e le leggende anteriori a Dante, e troppo si credette all'inappuntabilità de' riscontri occasionali, vivi in gran parte nella cultura del tempo.

* * *

Quello che per i monumenti della Francia fece il Mâle, con una serie di raffronti eruditi — la cui conoscenza avrebbe certo giovato a qualche illustratore della Cappella degli Scrovegni, per modificare alcune congetture — sarebbe più difficile per i nostri, chè gli artisti italiani ebbero poche volte il freno o la guida d'un religioso nel comporre i proprî quadri, mentre i maestri d'oltralpe obbedirono scrupolosamente all'unità espressiva dell'opera gotica, e tradussero l'idea degli architetti o de' committenti. Fra noi l'indipendenza tocca spesso l'originalità, quantunque le scarse risorse del sapere individuale non conferiscano alle invenzioni artistiche. I più abili sconfinarono dalla Scrittura per complicare le scene e per renderle più spettacolose, più verisimili e più drammatiche.

Che la rappresentazione del Giudizio Universale abbia un fondamento biblico, non c'è da dubitare. Sono un po' vaghe le parole di San Matteo (XXV, 31-46), ma in esse si trova il nucleo del tribunale celeste: Cristo, « nella sua maestà, e con tutti gli angeli », separerà i giusti dai reprobi; ai primi sarà preparata la vita eterna, ai secondi il fuoco perenne, riservato al diavolo e a' suoi compagni.

Nell'*Apocalisse* (XX, 1-15) si ricorda « il dragone, il serpente antico, che è il diavolo e

... mille anni ed immerso nel ... in appresso, il candido trono ...condato dai morti *grandi* e *piccoli*, ... attesa della sentenza, dalle profondità ... della terra; chi non sarà inscritto nel ... vita, avrà la seconda morte nello ... del fuoco. La reticente gravità de' due ... biblici eccita ogni fantasia: tracciato il doppio destino degli uomini, non occorre che distinguere i gradi di pena e di beatitudine; così fece Giotto.

La parte in basso, a destra, che sceneggia il regno di Lucifero *(fig. 2)*, non si può analizzare sistematicamente; v'è un'imprecisa associazione d'individui, un turbinio d'episodî tragici, che rompe gli schemi bizantini, e che ce li fa quasi desiderare per venir a capo di qualche cosa. In questo saettar di corpi vellosi e nudi, in questo caos di movimenti precipitati e spasmodici, si nota l'insufficienza dell'espressione grafica, massime dove gli aiuti del maestro, assecondando l'idea iniziale di lui, condensarono i rei, sacrificando — oltre al decoro e alla correzione del disegno — la chiarezza de' supplizî. Dalla loro congerie s'eleva la massa antropomorfa e bestiale di Lucifero, che, coronato, siede su due draghi, e maciulla un dannato, mentre altri mostri gli forano la testa barbuta e ringhiosa; tutto il suo corpo è uno strumento di tortura: dalle mani, che schiantano le anime colpevoli, ai piedi che le comprimono; dalla bocca, che le divora, al ventre che le partorisce. Gli sfregi della faccia non lasciano più vedere gli occhi roventi d'odio, onde si qualificherebbe meglio che dai gesti automatici la natura dello sconcio ribelle.

Nel mosaico di Torcello *(fig. 3)* Lucifero occupa un posto secondario: spicca fra il lingueggiar delle fiamme, che investono fino al collo i reietti, e tiene sulle ginocchia l'Anticristo [1]. Nello specchio del *Giudizio* scolpito da Niccola d'Apulia *(fig. 4)* per il pulpito del Battistero di Pisa l'angelo maledetto ha la deformità caricaturale d'un mascherone, le gambe lanose con artigli d'aquila, e siede sopra un mostro leonino. Giotto, per l'orrida figura di Santa Maria dell'Arena, non impara nulla da' due esempî menzionati, ma riscontra la tipica fiera umanizzata da un mosaicista nella cupola del Battistero di Firenze *(fig. 5)*. Là il gigante è scheletrico nella sua sommaria anatomia, ma l'occhio arde di minaccia fra le chiare e geometriche incrostazioni che alterano i muscoli facciali. Anch'esso siede sui draghi, ha le corna, e dalle orecchie di capro gli escono altri due draghi punitori di anime; la posizione e l'ufficio delle braccia corrispondono quasi perfettamente nell'affresco di Padova.

Giotto si può comparare all'inventore delle sparute metamorfosi, delle slegate pene e de' crocchianti scheletri nella larga zona rettangolare del mosaico fiorentino. Lucertoloni e ranocchi compiono il dovere de' diavoli, i quali non conoscono clemenza ed infilano i colpevoli nello spiedo per arrostirli. Il medesimo tormento appare nel dipinto di Padova, la cui mancanza di ordine, accresciuta dalla fluida e capricciosa vena del narratore, non evita particolari oscuri, ripetizioni e grossolanità.

Il Lucifero del Battistero non è isolato nell'iconografia fiorentina. Il Boccaccio [2] non avrebbe voluto farsi « mettere in bocca del Lucifero da San Gallo »: in bocca, cioè, come il peccatore che il demonio stritola nel bel San Giovanni e nella Cappella degli Scrovegni, e che stritolava (per ragionevole illazione) anche nella scomparsa pittura del suburbio di Firenze, dato che il Sansovino [3], attribuendogli più bocche, non l'abbia confuso con qualche derivazione dantesca.

I ricordi delle arti figurative sono quelli che hanno maggior efficacia sull'animo degli artisti, e che Giotto li abbia trascurati per ingolfarsi in una cultura letteraria, lontana dalle sue sane abitudini di verista, non è supponibile.

La fantasia del popolo si nutre di pregiudizî e di paure; le paure, anzi, sono il gran vincolo



Fig. 1 - Giotto: Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

morale, e l'Inferno, l'eterna prigione delle anime, fu sempre la palestra delle menti incolte, disposte al maraviglioso. Giotto, quantunque d'ingegno superiore, resta popolano nel sentimento e nella fede; egli interroga la vita, ragiona i prodigî del bene e del male, e se, talvolta, sembra incerto nel renderli comprensibili, non sorvola mai alle difficoltà. Non sa ricostruire il regno della colpa,



Fig. 2 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

ma lo vede partitamente e pittoricamente; vi inchiude i ministri dell'obbrobriosa giustizia, la corrente di fuoco e i voli icarici; non vuole, peraltro, immischiarsi nei miracoli mitologici, chè essi contrastano all'evidenza: al primo canone del rinnovamento pittorico.

Le sacre rappresentazioni non furono molto diffuse in Italia sul finire del secolo decimoterzo e ne' primissimi anni del successivo; tuttavia, Giovanni Villani [4] narra che, a calendimaggio del 1304, ci fu al ponte della Carraia un pubblico spettacolo terminato con un disastro. « Ordinarono in Arno sopra barche, e navicelle cierti palchi e fecionvi somiglianza e figura dell'inferno, con fuochi e altre pene e martorii con huomini contrafatti a demoni horribile a vedere e altri c'aveano figure d'anime ignude, e mettevangli in quelli crudeli tormenti, con grandissime grida e strida e tempesta, la quale era a vedere e udire paurosa e spaventevole ». Il ponte non resse al peso degli spettatori, e molti annegarono, sicchè Firenze ebbe un'anticipazione di pena « per le soperchie peccata de cittadini ».

Nel *Centiloquio* Antonio Pucci — secondo il D'Ancona [5] — parafrasa il Villani; a noi sembra che lo integri, perchè il prolisso racconto poetico enumera parecchie cose riassunte dal cronista, le quali chiariscono i particolari del drammatico spettacolo, e ci richiamano al genere de' supplizî dipinti da Giotto. Il piacevole narratore riferiva per udito a dire; ma — nato sul principio del Trecento — poteva ben raccogliere notizie esatte d'un caso indimenticabile. Ci descrive, dunque, le caldaie, le gratelle, gli spiedi, ed aggiunge che « un gran diavol qui era per cuoco »; nella sentina correvano i diavoli,

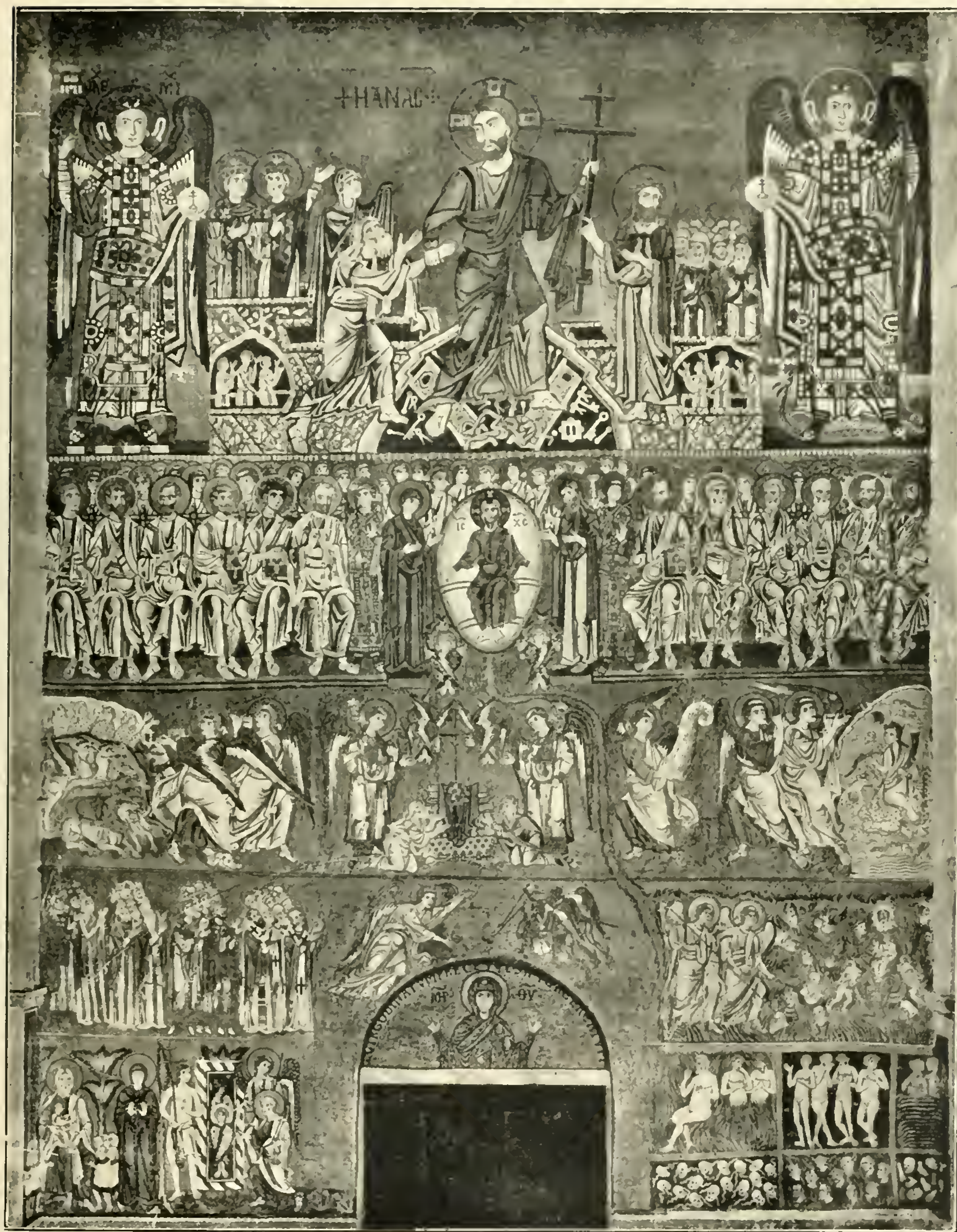


Fig. 3 - Torcello: Duomo - Cristo nel Limbo e Giudizio Universale.

portando i rei alle sette pene analoghe alle colpe; i rei eran, però, camicie imbottite di paglia o vesciche gonfie! Insieme con i demonî « neri e sannuti », c'erano i serpenti, i draghi alati, tutti gli arnesi, insomma, dell'infuocato carcere, che dalla fosca carnevalata dell'Arno, passarono nel-



Fig. 4 - Niccola d'Apulia: Giudizio Universale - Pisa, Pulpito del Battistero.

l'affresco di Padova, accozzando, con molta parsimonia, altri elementi offerti dalle leggende popolari. Diede notevole incremento alla fantasia artistica il diritto della forza, esercitato con delirî di ferocia dai feudatarî medievali [6], e però l'influenza letteraria si restringe al meno possibile, specie se si pensi alle fonti iconografiche e all'uso degli artifizî scenici onde il popolo riviveva gli esempî della virtù, le minacce e le promesse contenute nella Bibbia.

* *

Di Lucifero, come principe delle tenebre, parla la *Visione di Tundalo* [7], che gli dà plurimas manus (non meno di mille) e la coda. Nella stessa rivelazione compariscono Acheronte, la bestia mostruosa e terribile, che divora gli avari, incredibili magnitudine et horrore intolerabilem, quae maior *est* omnibus montibus quos prios *vidi* » [8], e la bestia alata sullo stagno diaccio [9], che ha il rostro e le unghie di ferro, e che ingoia i dannati per partorirli. Osiamo affermare che, eccettuata la procreazione, le incongruenze e le nebulosità della leggenda non si prestano al commento pittorico.

Pietro di Barsegapè e Jacopone da Todi, Bonvesin da Riva e Giacomino da Verona, i rimatori delle credenze popolari, presentano spesso la grezza materia con immagini audaci; sopratutto nel descrivere le pene dell' Inferno, si compiacciono di particolareggiare, ma non escono dal seminato: la forma risente della qualità dell'ingegno, quantunque gli argomenti ripresi non mutino. Giacomino da Verona, nel poemetto *De Babilonia civitate infernali* (citiamo un esempio che servì alla congettura d'un gran debito lette-



Fig. 5 - Giudizio Universale - Firenze, Battistero.

rario, avvertito nell'affresco padovano), s'indugia a descrivere il bulicame dell'abisso, ed elenca tutti i mostri taglienti e mordenti; ma non si può asseverare che Dante si sia valso di umili intermediarî per intendere lo sgomento religioso delle plebi contemporanee; non si può assicurare che la pena degl' ignavi e le singolari trasformazioni de' ladri e il monolitico Lucifero derivino dal linguaggio figurato di alcuni presunti precursori; e non si deve pensare a Giotto altrimenti che ad un uomo della vigilia, conoscitore dell'anima della folla, la quale desidera per istinto di prevedere la giustizia d'oltretomba e di prevenirla con gli scongiuri e le penitenze. Questa era appunto la speranza del moralista veronese. In lui i demonî sono neri e armati d'un attivo randello; Belzebù fa il cuoco e adopera gli spiedi, e i vermi mangiano le membra ai dannati. D'altri guai l'autore si sbriga dicendo che mille o cinquecento bocche, parlando per ventiquattr'ore, non finirebbero di contarli. Molte cose specificate dal poemetto esistono nella decorazione di quella zona di mosaico del Battistero di Firenze, di cui abbiamo toccato.

L'invenzione artistica si libera da ogni superfluità letteraria, e segue la corrente delle idee onde germina ogni modo rappresentativo, parallelo o indipendente, sia esso grafico o plastico o poetico.

Nel *Giudizio* Giotto impiega mezzi comuni, cercando di farsi capire con quella specie di empirismo fantastico che sgorga dalle paure del popolo, e che si tramanda di padre in figlio, come un sustrato della fede.

Allora udrai dal ciel trombe sonare,
E tutti morti vedrai risuscitare,
Avanti il tribunal di Cristo andare,
E 'l foco ardente per l'aria volare
Con gran velocitate.

L'ardore fanatico di Jacopone risuona della profezia biblica, eppure difetta di carattere ri-



Fig. 6 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

produttivo. Anche Giotto non si scuote illustrando la risurrezione, che pare un accessorio del quadro; gli aiuti, forse, non corrisposero alle sue esigenze, e però da un alveare di pietra, a sinistra, escono i morti in Cristo, i quali, se non congiungono le palme, fanno capriole per entro le bare. Dal lato opposto: gl'intombati; e di lì comincia a verificarsi la povertà icastica dell'Inferno giottesco, ch'è una profonda palude dai margini scoscesi, devastata dal torrente di fuoco e suddivisa da sezioni arbitrarie, sparse sui piani del declivio. Gli episodî sono molti; gli umili ed i potenti si mescolano insieme, e, scendendo dal piede della croce, nella centina della porta s'incontrano parecchi tipi curiosi. Un diavolo nericcio ed irsuto sveste d'un panno — che, forse, simboleggia la dignità civile mal tenuta — un reo; un altro spiega sotto gli occhi dell'avaro, il quale continua a portare il sacchetto sulle spalle, la lista de' guadagni illeciti; un terzo tira innanzi, legata per le mani, una coppia reale, distinguibile per la cappa d'ermellino, che l'uomo indossa sul corpo nudo; un quarto trascina per i piedi avvinghiati alle spalle un reprobo col capo in giù. Qualche ombra, capovolgendosi e stirandosi nel vuoto, cerca invano un po' di sollievo, mentre un demoniaccio reca seduto sulle spalle un vescovo, nudo e con la mitra, che benedice la penitente, dopo averne ottenuto una borsa di denaro. Dove le gambe di Lucifero si congiungono, spunta un dannato con la corona e gl'indici infilati nella bocca, come per esprimere un fischio acutissimo. Risalendo a destra del mostruoso gigante, si vedono nuovi tuffi nell'aria irrespirabile, e poi un'adultera è percossa da un diavolo (dall'altra parte, sul margine del dirupo, è probabil-



Fig. 7 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

mente una meretrice quella che viene straziata dal ronciglio); un diavolo — questa genìa di birbanti è nemica dell'ozio! — balza sulla schiena d'un reprobo e, confitti a lui gli unghioni negli occhi, gli fa piegare il corpo a squadra. Nel piano sovrapposto è parodiato lo sposalizio; i due coniugi si tendono le destre (incentivo al contratto è una borsa); alla loro unione presiede un unghiuto aguzzino, e un altro striglia con uno strumento di ferro le spalle del marito, mentre al dorso della moglie aderisce uno sconcio drago. Un'altra zona — la denominiamo così per giustificare l'ordine della nostra analisi — s'inizia con quattro appiccati ad un tronco orizzontale: due per l'organo del sesso, una femmina per i capelli e l'ultimo per il naso. Accanto a questi, un religioso, conoscibile per la tonsura ed il cappuccio, subisce la riduzione sessuale dalla spietata tanaglia d'un messo diabolico; più sopra, una donna distesa è cavalcata da un diavolo, che le cola negli occhi dell'olio bollente. Non sia qui inutile l'osservare che molti rei non possono disporre delle mani, proprio come i colpevoli che incappano nella giustizia terrena, e che vengono, con misura preventiva, ammanettati. Fra i più atroci supplizî c'è la segatura, durante la quale la vittima ha le estremità allargate a croce rovescia; e segue l'arrostimento, con la manovella dello spiedo girata dal solito esecutore delle pene.

Prima di occuparci dell'intricata valanga d'anime, che si dibatte nella corrente di fuoco — la quale s'origina sotto il piede sinistro del Redentore — risaliamo a' piedi della croce, su lo scaglione dell'enorme bolgia. Il primo figuro, che vi corre sull'orlo, è un diavoluccio

...no, dalla coda di volpe, dal pelo ... dal muso triviale. Per questi ... Giotto rinvenne i modelli ne' trave... pubbliche rappresentazioni: volle ... le forme umane, ma non seppe creare ... una finzione di ...ta, una maschera col viso di cartapesta e la pelle conciata. Due della numerosa razza costringono il dannato in un sacco dalla cintura di spine, probabilmente cosparso di aculei all'interno. Questa pena ci lascia però in dubbio, chè una camicia di forza non dovrebbe permettere al reo il gesto disperato delle braccia onde vengono respinti gli assalitori. Una monaca supina precede la mala femmina, di cui abbiamo detto; essa, quasi stecchita nel corpo, sente con lo spirito l'insulto delle mani diaboliche che la caleranno nel vallone sottostante. Altri quattro appiccati [11], ad uno de' quali escono i visceri dal ventre, vogliono forse significare la varietà del tradimento o del furto [12]. Di lì in su i travolti dalla corrente di fuoco sono inseguiti e raggiunti dalla vendetta de' diavoli; due dannati portano al collo una borsa, ma non hanno relazione con gli usurai danteschi. Degli altri mancano i contrassegni; sono essi sospinti o tirati da' diavoli (qualche femmina anche per i capelli),



Fig. 8 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

e nel primo, in alto, che sembra sfuggito dal punto dove il torrente rovina più grosso, si potrebbe vedere il contrasto fra l'angelo e il diavolo per il possesso d'un'anima; ma a noi sembra più prossima al vero la reminiscenza popolare della *Visione di San Paolo* [13]. Poco sopra la testa di Lucifero si spiega una zona bianchiccia che, a chi giudichi distrattamente, fa l'effetto d'uno stagno gelato in cui i corpi affoghino e si mostrino per trasparenza; si tratta, invece, d'un guasto che corrose anche l'imprimitura, e che subì un tardo e libero restauro. Una larga porzione d'affresco è perduta per sempre sotto il braccio destro della croce, e in questa — se pur non v'era un gruppo di piccole figure — doveva trovarsi un riscontro al gruppo cui lo Scrovegni offre al modellino della chiesa.

*
* *

Nella folla degli eletti *(fig. 6)*, Giotto non distinse minuziosamente il grado della beatitudine; unì i tre fondatori de' grandi ordini religiosi: San Domenico, San Francesco e San Benedetto; schierò accanto a loro alcuni prelati con le mitre [14]; e dispose primi di tutti quelli che la consuetudine, dal Selvatico [15] in poi,

chiama principi. Il voler riconoscere Costantino nel secondo personaggio, vestito alla romana e a mani giunte, costa uno sforzo estraneo agl'intendimenti del pittore e agli scarsi rapporti fisionomici [16]; comunque sia, la figura che primeggia per bellezza spirituale precede tutti, compunta, col capo leggermente chino e con le mani infilate nelle ampie maniche della tunica; nulla indica in essa l'autorità o l'ambizione del comando, e però non ci meraviglieremmo se qui fosse ritratto un rampollo di famiglia principesca consacratosi alla religione o praticante le virtù evangeliche. I santi ed i signori più grati alle popolazioni passarono alla storia anche nelle opere plastiche, e come a Bourges la deliziosa immagine del re che porta un fiore adombra in San Luigi l'ideale del monarca cristiano, così non è improbabile che a Padova Giotto abbia voluto esaltare la bontà e la fede de' potenti con un principe del suo secolo e con un altro che, rifiutati gli onori, aveva chiesto conforto al meditato silenzio della preghiera. Due file di beate, che hanno sui capelli striscie di nastro o corone, sono precedute da una martire in rosso e con la palma. Tutte le persone si muovono lente e si premono col ritmo ondeggiante della calca cui l'apprensione o il desiderio consigli un atteggiamento uniforme di devoto stupore. Per renderci conto del progresso di Giotto anche in questi primi e felici tentativi dinamici, basti richiamare le grette ed inespressive immagini che nel *Giudizio* di Sant'Angelo in Formis [17] non conservano l'equilibrio, ma pendono oblique nelle deformi invetriature stilistiche de' bizantini. Che Giotto abbia ricordato sè stesso nell'individuo col berretto bianco *(fig. 7)* si può credere, deferendo alla tradizione locale; ma che la sua testa sia più ritrattistica



Fig. 9 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.



Fig. 10 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.



Fig. 11 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

delle altre, siamo ben lungi dal confermare; chi sia il poeta laureato, e come s'identifichi il profilo di Dante, non sappiamo dire; quanto alla seconda ricerca, non hanno giovato nemmeno le dispute sugli affreschi scoperti a Ravenna! Nella schiera de' buoni, eccettuati i primi, è difficile accertare qualche conoscenza storica; il viso delle beate ha l'individualità della serie cui appar-



Fig. 12 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

tiene, e fra gli uomini il naso aquilino o diritto e il mento più o meno in fuori differenziano di poco le faccie serene ed attente che guardano innanzi, tranne una, ch'è la variante del tipo nobilissimo onde Giotto, sì poco sensibile alla bellezza muliebre, ha rievocato la Vergine.

Sotto la croce gigantesca, che due angeli sostengono per il braccio traverso, e che una

aggrappa, per scongiurare la (8). Enrico Scrovegni presenta a modello della chiesa, che un con- sulla spalla destra. A nostro avviso, è riprendere la vecchia controversia sul mento del monaco, che non può essere priore del tempo nè un architetto eremitano; il suo è un servizio, non un ufficio *(fig. 8)*! Nelle tre figure si ravvisarono le Virtù teologali, o la Madonna fra due sante, o la stessa fra San Giovanni o Sant'Enrico e una santa. Passi per le Virtù (per le quali si desidera, tuttavia, un attributo preciso), ma non per la Madonna *(fig. 9)*; la figura di mezzo ha la veste simile a quella della Vergine, che ammiriamo nel piano superiore, ma la corona è ben diversa, e anzi analoga a quella della prima beata nella seconda fila *(fig. 10)*. I tratti fisionomici (benchè Giotto ne ignori l'infinita varietà) non mostrano ne' due tipi così accentuata somiglianza da confonderli; l'uno è di profilo e l'altro di faccia, ma nel primo c'è una indole di calma sommissione, che sfugge al controllo anatomico; e nel secondo, dalla faccia più larga e dal mento meno appuntito, splende la forza operante dell'anima, che accompagna col dolce sogguardare degli occhi stretti e lunghi la



Fig. 13 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

fortuna dei fedeli, sfilanti a' suoi piedi, guidati dalla prima schiera d'angeli, le cui ali li contengono come in un'aiuola dell'antiparadiso. Nemmeno qui l'artista rinunzia all'indipendenza del comporre; se trascura di dar l'aureola a' tre indiscutibili santi che colloca fra i buoni, ciò non implica una svalutazione di meriti celesti; fu un principio di convenienza distributiva che gli impedì di alternar mitre e nimbi, nimbi e tonsure. Il criterio individuale elimina ogni classificazione nel regno della grazia; lo spirito religioso s'effonde in un sogno di luce e di grandezza sovrumana; l'arte documenta la vita, vive i suoi miracoli, e per assuefarsi alle delizie del bene monda le anime, benchè Giotto non oltrepassi i limiti del vero veduto e del vero creduto. In uno stato deplorevole è il corteo della Vergine; le faccie de' santi sono irriconoscibili, ma la Vergine fu rispettata dalle ingiurie del tempo. In ginocchio, accanto a lei, si pretese di ravvisare Sant'Anna; non esiste, però, alcun dato in favore di tale ipotesi. Gli apostoli fiancheggiano il Redentore, e la linea delle cattedre s'incurva a mezza ellisse per interrompere la serie delle orizzontali descritte dagli angeli, e per staccarsene con più definita risolutezza di contorni. I dodici personaggi non

raggiungono la sincerità psicologica, di cui il maestro diede saggio altrove con le pure risorse dell'emozione; si nota, tuttavia, a sinistra la bella immagine di S. Giovanni, l'efebo del giottismo, e l'altra di S. Giacomo Maggiore. Sopra i massimi ministri della religione si librano a volo otto ordini di angeli (*figg. 11-12*): otto, e non nove, perchè il primo guida i beati al proprio destino. Ci si potrebbe osservare che Maria appartiene ai troni, ossia alla terza specie del primo ordine [19], ma nell'affresco padovano c'è il numero esatto, e per la prima falange della milizia armata e aligera - che dovrebbe rappresentare gli arcangeli - si confronti il *Giudizio* di S. Maria di Donna Regina [20]. Nella moltitudine di faccie nimbate Giotto non ricorse a sottili variazioni; usò i suoi tipi abituali, e li dispose di faccia, di tre quarti o di profilo, senz'approfondire nessun carattere. Per fingere il doppio volo convergente all'Eterno Giudice, non pensò con Giovanni di Tessalonica, a corpi aerei e di fiamma, bensì a corpi reali e pesanti, che si tuffano nell'aria essendone trasportati. Il loro movimento è affine al simultaneo procedere degli eletti verso la grazia. Sotto la trifora, che taglia il cielo dipinto con la luce del giorno, il Salvatore (*fig. 13*) dentro all'aureola ovale, abbassa la destra in atto d'invito, e leva la sinistra, spiegandola dal dorso, come per respingere i maledetti. La semplicità di questa figura è maestosa; nella faccia languida (*fig. 14*) il gaudio del benefattore si vela di mestizia, ed il respiro ha le pause del dolore represso. La barba sfuma sulle guancie e sul mento, ed i capelli ondulano compatti intorno al viso, la cui bellezza consiste nella più limpida sensibilità. Le vesti non sono studiate ne' regolari andamenti delle pieghe, ma coprono il corpo con decorosa ampiezza. Cristo siede sopra l'arcobaleno [21], la cui forma viene rettificata e diversifica dall'uso bizantino. La presenza de' corpi mostruosi, che sostengono l'aereo sedile, [22] chiede qualche chiarimento. Ammesso che sia un cherubino, [23] o piuttosto il simbolo evangelico dell'angelo la prima figura a destra, andiamo circospetti nel definire le restanti. Dopo il presunto angelo, ne' pochi tratti del muso d'un felino s'immagina il simbolo del leone; vedesi, invece, a riscontro, e nettamente, una specie di centauro, ovvero d'ippocampo. Il leone ed il bove stanno sulla cattedra del Redentore anche nel ricordato *Giudizio* di Niccola d'Apulia a Pisa; più vari sono, peraltro, gli esempî plastici di animali immaginarî, come il basilisco della porta di mezzo



Fig. 14 - Giudizio Universale - Padova, Cappella dell'Arena.

d'Amiens [24] ed il grottesco cen- tale di Rouen con la testa di pro- mago. [25] Dovremo, forse, riconoscere giottesco il « pallido cavallo » della unificato col suo cavaliere? Intorno al- a squamme iridate quattro de' dodici angeli danno fiato alle trombe: due in alto e due in basso, mentre nell'affresco di Santa Maria di Donna Regina i trombettieri celesti compongono uno stormo separato. In alto, due angeli dinanzi ad una cancellata, rotolano il cielo, [27] ove campeggiano il sole e la luna.

* * *

Il confronto fra il *Giudizio* di Padova e quello di Santa Maria Maggiore in Toscania *(fig. 15)* manifesta, nel secondo, la fiacchezza d'un ripetitore [28], che impropriamente s'indica col nome comodo e generico di giottesco.



Fig. 15 - Giudizio Universale - Toscania, Santa Maria Maggiore.

L'Inferno è la parodia dell'altro; è più confuso e più folto di diavoli, e negli angeli che inforcano i bruciati, come pescassero con la fiocina, resulta evidente l'analogia con i bizantini. Dalle monotone e materiali file degli eletti, che crescono di statura secondo il grado di beatitudine, avanza la Madonna, che presenta una vecchia, denominata Sant'Anna [29]; e sotto la croce s'inginocchia Secondiano, il donatore del dipinto.

Il poderoso affresco di Padova, quantunque riveli nelle parti di secondaria importanza, in parecchi risorti e in altrettanti rei l'umile collaborazione di allievi inesperti, pure è il più libero prodotto dell'arte trecentistica. Tolta l'angustia del catalogare ricordi biblici e del pigiar individui in partimenti eguali, e tolte le schematiche rigidezze del mosaico di Torcello, la scena cosmica si svolge nello spazio atmosferico. Il tema obbligato è l'ovale di Gesù giudicante, ma intorno ad esso vibra l'esistenza; ogni male precipita nell'Inferno, e l'elevamento spirituale del bene compiuto si distingue nel pellegrinaggio alla croce e nel risorgere de' morti al comando divino.

La critica antica e moderna non s'occupò particolarmente del *Giudizio* di Santa Maria dell'Arena, e non ne pose in rilievo il pregio storico e l'indipendenza figurativa. L'elogio del Vasari [30]: « fece nel luogo dell'Arena una Gloria mondana, che gli arrecò molto onore e utile » è vago che molte altre pitture dovettero procacciar fama e guadagni a Giotto. Il Selvatico [31] giudica l'affresco con superficiale impertinenza: « composizione strana quanto le costumanze d'allora, ardimentosa quanto il fiero secolo in cui venne operata »; il Ruskin [32] non ne porge una delle sue magistrali impressioni este-

tiche; il Dobbert (33) osserva che la parte inferiore a sinistra è assai guasta, e che l'Inferno non va assegnato a Giotto, per il quale l'arte era *Selbstzweck*; il Quilter (34) si perde in un esame soggettivo della tecnica, mentre il Jessen(35) ne fa una dotta analisi, seguita, più tardi dal Thode (36). Non ci sembra col Detzel (37) che il *Giudizio* di Padova sia una composizione prettamente bizantina; alla tesi generale, propugnata dal Jessen (38), contrapposero buone ragioni lo Springer (39) ed il Voss(40), i quali dimostrarono che l'arte occidentale è libera e spontanea nel suo sviluppo.

Il distinguere gli elementi bizantini dagli elementi latini è un facile compito iconografico, ma il principio informatore della rappresentazione giottesca è latino, biblico, e s'imbeve delle credenze e della cultura del suo secolo (41).

ALDO FORATTI.

(1) P. JESSEN, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*, Berlin, 1883, p. 9¹.

(2) *Decameron*, giorn VIII, nov. 9.

(3) " Lucifero da San Gallo [390. 22]. Era questa chiesa 13 anni fa, fuor di Firenze, e nella facciata havea dipinto il Diavolo grandissimo, con più bocche, laonde i fanciulli havean grandissima paura a vederlo ". Citiamo la II Ediz. del *Decameron* curata da F. SANSOVINO (Venezia, Giolito, 1548), onde desume certo una nota il FANFANI, della cui fede s'accontenta il GRAF (*Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1893, II, p. 128).

(4) *Croniche*, Venezia, 1587, I. VIII, cap. 70.

(5) *Origini del teatro italiano*, II ediz., Torino, 1891, I, p. 95.

(6) *Le musée Criminel: crimes et peines d'autrefois*, Paris, s. a. fig. VIII e *passim*. Ci rincresce di non aver saputo rintracciare uno studio del HEUZEY (*Les supplices de l'enfer d'après les peintures byzantines* in " *Annuaire de la Société des études grecques* ", 1871). A Giotto è lecito riferire quello che FR. CARRARA pensò del " magistero penale " in Dante (*Dante e il suo secolo*, ecc., Firenze, 1865, p. 547), ma il Poeta procedette con ordine logico e quasi scientifico nella scelta de' tormenti, mentre il pittore raccolse le sue impressioni a capriccio dalle scene di martirio dei santi, dai metodi di tortura dei feudatarî e dagli usi correnti. Delle pene corporali e di morte nelle legislazioni barbariche il tempo non distrugge le orme, e nelle prove dell'antica ferocia trova il proprio pascolo l'immaginazione popolare, avida più del favoloso che del reale. TACITO (*De Germ.*, c. 12) scrisse: *Proditores et transfugas arboribus suspendunt, ignavos et imbelles et corpore infames coeno ac palude, iniecta insuper crate, mergunt*. Lo Statuto di Lucca del 1308 (III, 152) - citiamo solo qualche frase che corrisponde agli esempî criminali descritti da Giotto - prescrive: *Nulla meretrix... stet vel moretur in fra novos muros lucane civitatis vel burgos vel soburgos... Idem intelligitur de cecis et mutilatis pro maleficio*. Il Medio Evo ammetteva la pena, anche mortale, a piacere dell'offeso e della vendetta. Il taglio della testa era l'esecuzione più usata; Giotto, in ogni caso, ricorda che i traditori ed i parricidi si squartavano, e che altri supplizî precedevano la morte nelle norme punitive di alcune città d'Italia; a certi colpevoli si strappavano la lingua, le carni e perfino i genitali con tenaglie roventi, e forse è anteriore al secolo decimosesto la formula di escogitare più raffinati strazî *arbitrio potestatis*. Ma se mancava la formula, vigeva l'arbitrio incondizionato del più potente! Chi voglia allargare le ricerche comparative nella giurisdizione, come altri fece nel campo letterario, può ricorrere alle opere del KOHLER (*Strafrecht der italienisch. Statuten von XII-XVI Jahrhund.*, Mannheim, 1897) e del CALISSE (*Svolgimento storico del Diritto Penale in Italia dalle invasioni barbariche alle riforme del secolo XVIII* in *Enciclopedia del Diritto Penale Italiano* di E. PESSINA, Milano, 1906).

(7) *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia precedute da alcune osservazioni di* P. VILLARI, Pisa, 1865, pp. 13-15.

(8) VILLARI, op. cit., pp. 6-7.

(9) VILLARI, op. cit., p. 10.

(10) A. MUSSAFIA, *Monumenti antichi di dialetti italiani Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* », XLVI, 1-2, pp. 146-58.

(11) Intorno a questa pena comunissima, si vegga il *Purgatorio di San Patrizio* (VILLARI, op. cit., p. 61).

(12) Nella *Leggenda di San Brandano* (VILLARI, op. cit., p. 97). Giuda dice d'essersi appiccato " per la gola a guisa di ladro ".

(13) VILLARI, op. cit., p. 80.

(14) Per alcuni fortuiti riscontri rimandiamo al *Purgatorio di San Patrizio* (VILLARI, op. cit., p. 67) e, più semplicemente alla *Visione di Tundalo* (VILLARI, op. cit., pp. 17-18).

(15) *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, p. 249.

(16) Il principe effigiato può darsi sia il protettore dello Scrovegni, ossia S. Enrico II, imperatore romano e re tedesco (1002-24). Cfr. H. DETZEL, *Christliche Iconographie*, Freiburg i. B., 1894-96, II, p. 402.

(17) JESSEN, op. cit., pp. 12-14; F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis* in " *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.* ", XIV (1893) p. 16 e segg.

(18) Non stimiamo sia il Cireneo, come suppongono CAVALCASELLE e CROWE (*Storia della pitt. in It. dal sec. II al XVI*, Firenze, 1875, I, p. 495). Un peccatore, correndo lungo la costa, vede pendere il santo legno, e vi s'attacca disperatamente finchè non vengano i diavoli a strapparnelo.

(19) M. DIDRON et P. DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 76.

(20) E. BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. XIV*, Napoli, 1899, p. 86 e segg. tav., II.

(21) Con l'ἑτοιμασία τοῦ θρόνου l'iconografia bizantina separa il Giudice dal trono, e Giotto sopprime il trono sottoposto, risparmiando la croce che su quello s'innesta come, p.

... DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, Paris,

... di CAVALCASELLE e CROWE (op. ... figure armate che hanno testa da vecchio, ... tauro e piedi da becco, le quali tengono in ... a in atteggiamento vigilante; di queste una è ... arsa. dietro queste si vedono tracce di altre fi- ... inesatta, ma altri non s'arrischiò di accon- ... di opporvisi.

(23) Per il *tetramorfo* si veda C.te DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien: études d'e-... et d'iconographie*, Paris, 1872-73, III, pp. 230-31.

(24) MÂLE, op. cit., p. 62, fig. 14.

(25) MÂLE, op. cit., p. 79.

(26) *Apocalissi*, VI, 8.

(27) Questo motivo non è bizzarro, come parve al MOSCHETTI (*La Cappella degli Scrovegni ecc.*, Firenze, 1904, p. 59); anzi, il BROUSSOLLE (*Les fresques de l'Aréna à Padoue*, Paris, 1905, p. 247) ne avvertì il carattere classico, allegando, oltre ad alcuni esempi ne' portali gotici delle cattedrali di Francia, l'affresco di San Silvestro in Roma, che forse risale al XII secolo. Cfr. DIDRON et DURAND, op. cit., p. 271.

(28) Il BERTAUX (op. cit., p. 92) esagera dicendo che "l'unica imitazione esatta del *Giudizio Finale* di Giotto esistente in Italia è l'affresco mediocre che decora l'arco trionfale di Santa Maria Maggiore in Toscanella, presso Viterbo ,,.

(29) JESSEN, op. cit., p. 45. Analogamente vedono Sant'Anna nell'affresco di Padova lo stesso autore (op. cit., p. 43) e il THODE (*Giotto*, Bielefeld u. Leipzig, 1899, p. 124).

(30) *Opere*, Firenze, 1878-85, I, p. 400.

(31) *Scritti*, op. cit., p. 248.

(32) *Giotto and his works in Padua*, London, 1905, p. 169.

(33) *Giotto* in *Kunst u. Künstler des Mittelalters u. der Neuzeit, II Abtheil.*, Leipzig, 1878, pp. 28-29.

(34) *Giotto*, London, 1880, p. 73 e segg. A proposito delle storie laterali, nota finemente che "*are not alone scenes, they are situations, on each the curtain might fall without any sense of incongruity* ,,.

(35) Op. cit., pp. 43-44.

(36) Op. cit., pp. 124-25.

(37) Op. cit., I, p. 536.

(38) Op. cit., p. 7 e segg.

(39) *Das jungste Gericht: eine ikonographische Studie* in "*Repertorium für Kunstwissenschaft* ,, VII (1884) pp. 375-404.

(40) *Das jungste Gericht in der bild. Kunst des früheren Mittelalters* in "*Beiträge zur Kunstgeschichte* ,, VIII (1884) *passim*

(41) Cenni descrittivi del *Giudizio* di Padova si leggono anche nelle seguenti monografie: F. MASON PERKINS, *Giotto*, London, 1905, pp. 149-51, C. BAYET, *Giotto*, Paris, s. a, p. 92 e segg.

Nota supplettoria. - Una causa inevitablle protrasse la pubblicazione di quest'articolo, già finito e consegnato nel gennaio 1920. In tale periodo di tempo (per l'appunto pochi mesi sono), la critica giottesca s'arricchì d'un'importante e completa monografia di I. B. SUPINO (*Giotto*, Firenze. 1920), stampata suntuosamente. Dalle pagine 134-38, che il chiarissimo professore dedica al *Giudizio* di Padova, prendiamo alcune osservazioni iconografiche. Egli distingue nell'ecclesiastico, che regge il modellino della chiesa, un frate gaudente, e convalida il giudizio del SELVATICO, prima dubitativo (appartiene all' "ordine forse dei Godenti,, *Scritti, op. e l. citt.*) e poi assoluto (*Guida di Padova e principali suoi contorni*. Padova, 1869, p. 5: "il modello della chiesetta è sostenuto da un frate Gaudente inginocchiato,,), adducendo la prova storica che esclude di ravvisare nel compagno dello Scrovegni un agostiniano. A tale famiglia religiosa Gregorio IX (1227-41) impose di vestire *cucullos nigros et amplas ec.*, e solo nel 1603 Clemente VIII concesse di usare, in convento, la tonaca bianca. Le tre figure che ricevono l'offerta del modellino sono indicate dal CAVALCASELLE (*op. cit.*, I, 496) come "giovani santi,, ma i più le credettero, col SELVATICO, « tre sante protettrici ». A. PÉRATÉ (*La peinture italienne au XIV siècle*, I, *Giotto*, in MICHEL, *Hist. de l'art*, T. II, P. II, p. 799) eccede nel riconoscimento, e scrive: « E. Scrovegni, un genou en terre, aidé d'un clerc également agenouillé, présente à la Reine des cieux, assisté de saint Henri et d'un autre saint, le modèle de la chapelle qu'il lui a dédiée ». A nostro avviso, la prima e la seconda figura sono donne, e la terza, alquanto *mascolizzata* nel tipo — benchè le linee del collo e la morbidezza delle carni abbiano ritardato di sopprimere l'ambiguità del sesso — ci pare più maschile che femminile. Il SUPINO è persuaso sia l'arcangelo Gabriele, che Maria incoronata divide dall'Annunciata; e fa attenzione ai « capelli tagliati sulla fronte e spioventi sulle spalle, in modo tutto diverso dalle altre capigliature ». A conferma di questo particolare, abbondano gli esempî nella stessa Cappella degli Scrovegni; si confrontino il S. Giovanni dell' *Ultima Cena* (fot. Alinari, n. 19347) che consente pure un riscontro fisionomico, il medesimo santo della *Deposizione*, somigliantissimo alla Maddalena dello stesso affresco, e parecchi eletti nel *Giudizio*.

CHIESE NILIANE.

I. LA CHIESA DI S. ADRIANO

A S. DEMETRIO CORONE (COSENZA).

Verso il mezzo dell'ampia cerchia di colli, cingenti come immenso scenario la destra del Crati, e che dalla magnifica storica piana salgono gradatamente sino a diventare colla Serra Lunga e colla Crista d'Acri montagne d'oltre mille metri, si erge una strana conica collina, il Monte Santo (a. m. 620), da cui si spiega un imponente panorama, racchiuso a nord dalle creste del Pollino e del Dolcedorme, aperto a levante nell'ampia bocca del luccicante Jonio, conterminato a ponente dai monti, che scendono quasi precipiti al Tirreno. Panorama di infinita bellezza e di grandi memorie storiche, le quali ci riconducono alla misteriosa opulenta Sibari, alla elegante Turio, fino ai rudi tempi dei Basiliani e di San Nilo. E colle evoluzioni storiche questo paesaggio immobile nelle sue masse e nelle sue linee fondamentali, replicate volte ha cambiata la sua veste. Oggi da San Demetrio in giù sono castagneti ed oliveti, alternati a macchie boscose, che allietano e nutrono la non densa popolazione; nel lontano passato protstorico selve impervie vestivano le denudate pendici del Pollino, come quelle dei monti dell'opposta sponda del fiume, cingendo di una oscura e densa corona la piana di feracità proverbiale. Caduta Sibari e Turio, spopolata la regione prima fittissima di genti, inselvatichito il terreno, la macchia e il bosco ripresero il sopravvento anche su quei colli, che un giorno avevano profuso le loro ricchezze agricole sulle due famose città.

In questo ambiente selvaggio e semimontano si rifugiava verso la metà del sec. X e vi fondava un monastero una delle più fulgide figure del basilianismo, San Nilo di Rossano, il feroce asceta, di una austerità senza misura verso di sè, di una ardente carità verso il prossimo; dedito alla vita contemplativa, e pure fiero nemico dell'ozio; operosissimo coi suoi monaci nel dissodare la terra, come nel raccogliere e copiare codici; servo umilissimo agli umili, e di una altera fierezza, nella sua voluta povertà, coi potenti. La sua vita, pubblicata negli *Acta Sanctorum* dei Bollandisti, alla data 26 settembre, è la fonte più completa che illumina di viva luce l'uomo, il tempo ed il paese in cui egli visse; e che negli ingenui racconti tanta parte racchiude di verità storica e con freschezza sincera espone condizioni di vita religiosa, e di esaltazione fanatica, inconcepibili alla nostra mentalità moderna, e pur degne, nonchè di rispetto, di ammirazione (1).

Ma non dell'uomo io debbo occuparmi, sì bene del monumento, che, pur non portandone il nome, ad esso infinitamente si collega. E prima di esaminare il monumento, quale oggi, attraverso fortunose vicende, ci è pervenuto, gioverà, per quanto è possibile ed in brevi capi, rifarne la storia, che ci sarà di molto ausilio nella valutazione stilistica della chiesa e delle opere da essa racchiuse (2).

Verso il 955 San Nilo fonda un monastero al piede del Monte Santo, dove esistevano già le rovine di una vetusta chiesetta, dedicata ai santi asiatici Adriano e Natalia; e vi dimora circa 25 anni. — Nel terzo quarto del sec. X chiesa e monastero vengono distrutti in una delle

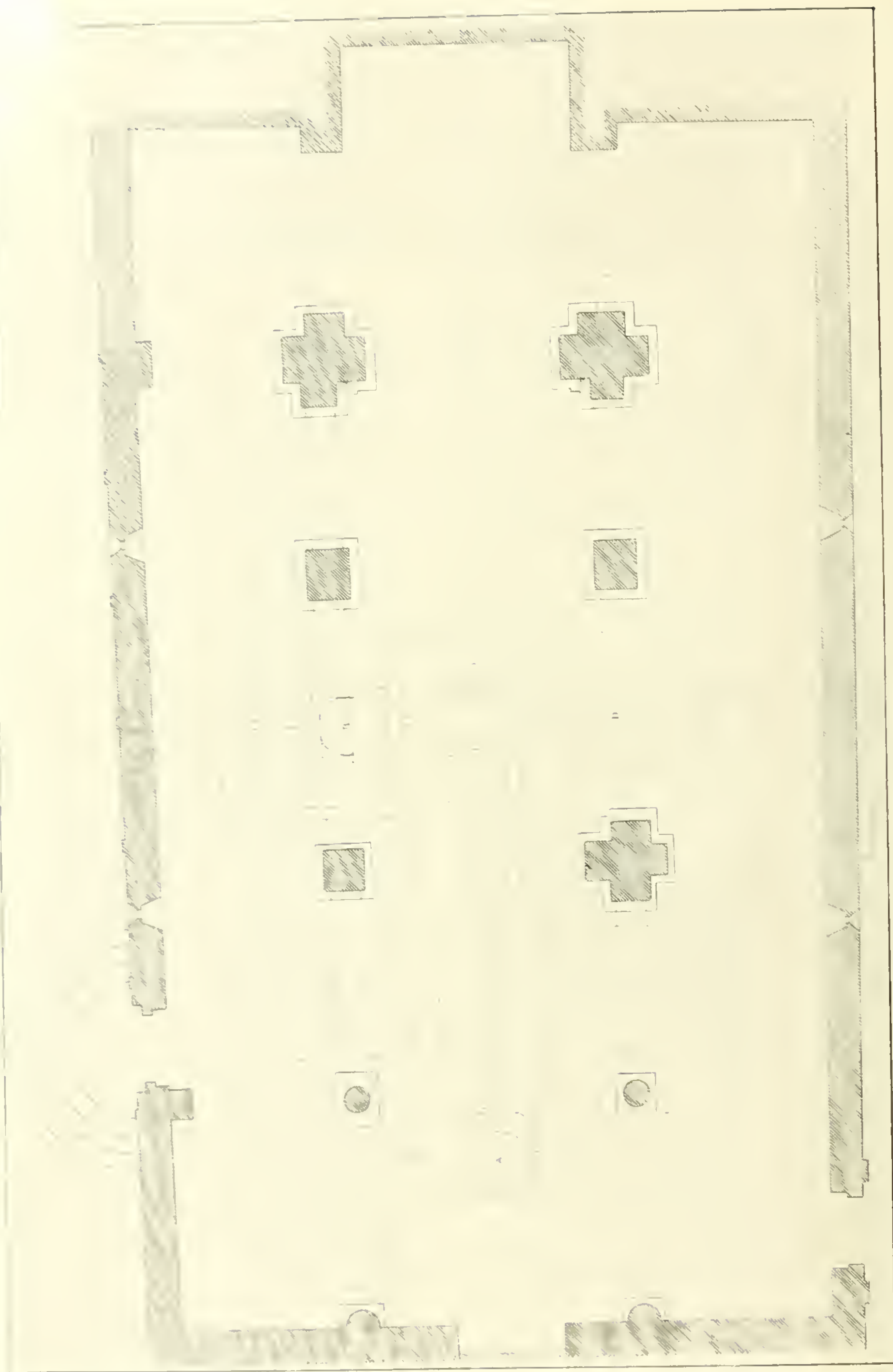


Fig. 1 San Adriano - San Demetrio Corone - Pianta della Chiesa.

tante incursioni arabe, che in quel tempo funestarono la Calabria. Verso il 980 un altro basiliano, San Vitale da Castronovo, fa risorgere chiesa e monastero dalle ruine; il monastero sale presto a tanta fama, che persino l'emiro di Palermo ne garantisce la immunità contro futuri pericoli munendolo di suoi contrassegni di protezione. — I Normanni lo proteggono del paro e lo dotano lautamente; possediamo un doc. del 1091 (3) con cui il conte Ruggero dona il detto monastero a Pietro abbate della Cava; l'arciv. Romano di Rossano rappresenta il conte alla firma del diploma. — Nel sec. XIV esso è dichiarato archimandritale, con giurisdizione anche civile sulle terre circostanti. Dal sec. XV anche il monastero di Sant'Adriano segue la decadenza

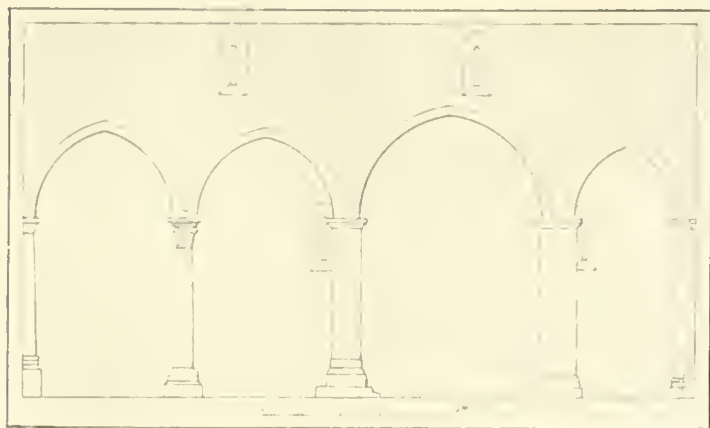


Fig. 2 - Veduta degli archi di ponente.

materiale ed intellettuale degli istituti del già glorioso ordine; finchè nel 1794 Ferdinando IV lo sopprime, assegnando così il fabbricato come le rendite al collegio greco-albanese di San Benedetto Ulloano. Datano da quest'anno i maggiori danni al vetusto edificio, già scosso dai terremoti. A metà del sec. XIX scompare la facciata di cui vi è qualche ricordo in un doc. del 1761, esumato dal Capalbo.

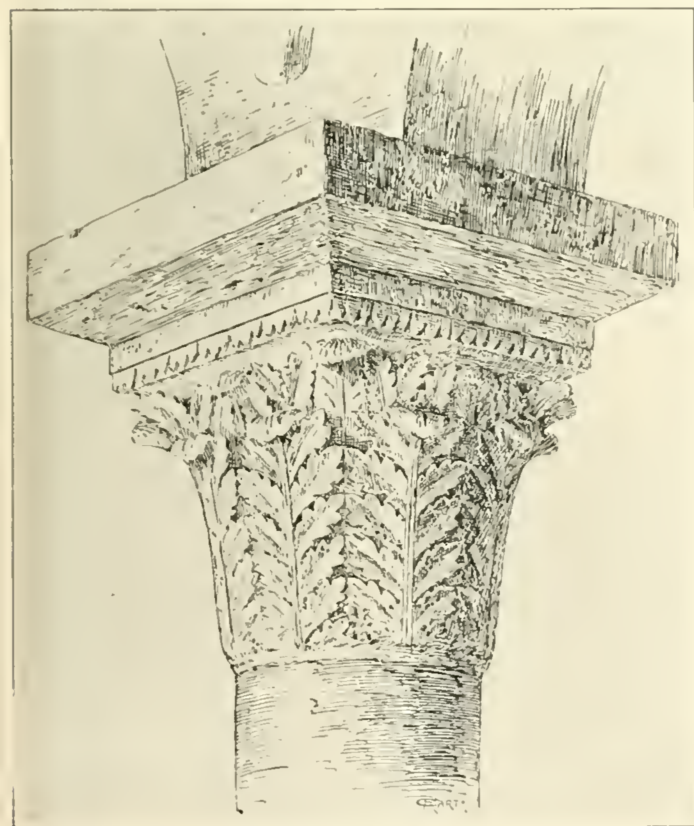


Fig. 3 - Capitello.

« La porta sporge ad occidente, for-
« mata mediante quattro archi a sfondo
« di tufo, e sostenuta da due pilastri di
« fabbrica, attaccati nella grossa del mu-
« ro, ornata di pietre marmoree bianche
« e l'erta di quattro colonnette di pietre
« contornate, che li sostengono due leoni
« di marmo, e l'altre due sopra piedi-
« stallo di fabbrica, al sopracilio di pie-
« tra forte, quale la finestra di forma
« oblonga con una vetriata. L'occhio
« che dava luce alla chiesa è a forma
« di finestra con l'erte di pietra di tufo,
« e l'architrave sta sopra due colonnette.
« Ed altresì due finestrini a sferico che
« donano lume all'orchestra ».

Attraverso questa descrizione rozza e sgrammaticata si colgono alcuni elementi per la ricostruzione della facciata, quale



Fig. 4 - Colonna con capitello.

era fino alla metà dell'ottocento, cioè un portale aggettante con colonne sorrette da leoni; una finestra centrale oblunga e due laterali ad occhio. La perdita della facciata avvenuta ai tempi del rettore Vinc. Rodalà (circa 1856) corrisponde a quella delle vetuste absidi semicircolari e della cupola; distrutte interamente quelle, spostata e rifatta questa entro il sec. XVIII.

Passata la chiesa e collegio in mano dell'amministrazione italiana dell'Istituto italo-albanese (a datare dal 1900, commis. Scalabrini) non furono soverchie le cure ed i riguardi allo storico monumento, anche per l'assenteismo completo di ispettori delle antichità e belle arti, che dessero norme, imponessero vincoli. È così che il monumento rimase completamente inedito sino ad oggi. Se nulla fu demolito o trasformato, non si andò però tanto per il sottile nel dealbare mura, stipiti ed archi in pietra viva ed in marmo. Soltanto nei tempi recentissimi è stato posto un freno a questo barbaro costume, pur troppo diffuso in tutto il Mezzogiorno.

Così come è oggi ridotta, la chiesa, scossa dai terremoti (4), deformata ed alterata, radicalmente rimaneggiata nelle absidi e nella cupola, ha perduto gran parte del suo valore architettonico. Si impongono frattanto urgenti provvedimenti per consolidare il cospicuo pavimento; e con lavori certo costosissimi si potrebbe forse tentare il ripristino della facciata, rimettendo la porta colle nobili membrature marmoree, ora accatastate in un angolo della chiesa.

Come è accaduto per tutte le vetuste chiese della Calabria, anche questa di Sant'Adriano non è mai stata oggetto di studi e rilievi accurati. Soltanto il Bertaux, pur cotanto benemerito dell'arte meridionale, dedica ad essa (5) una paginetta rapida, non scevra di errori e superficiale, come troppo rapida deve essere stata la visita al monumento. Certo le difficoltà non piccole che in passato sussistevano per arrivare e più per dimorare in San Demetrio, hanno ostacolato tale studio. Nella primavera del 19 ed in quella del 20 io ho passato una buona settimana a San Demetrio, con una piccola missione artistica, raccogliendo quanti maggiori dati ho potuto. E ricordo con grato animo l'ospitalità di cui ho fruito nel Collegio, ospitalità alla quale in non piccola parte si deve se la presente monografia vede la luce.



Fig. 5 - Fiancata di mezzogiorno della chiesa.

LA CHIESA.

È una basilichetta a tre navi, in direzione da levante a ponente, leggermente rastremata da est [6], e con tre ingressi (*fig. 1*). Il principale a ponente è stato soppresso, quello di nord serve oggi ad uso interno dell'Istituto, e l'opposto per il pubblico. Le tre navi hanno tettucci lignei di nessun valore, perchè rifatti nel 6, o 700; piano il centrale, a spiovente i laterali, essi coprono l'orditura del tetto. Le navette prendono ognuna luce da due finestrine ad angusta feritoja con strombatura interna originale e da una finestra più ampia a losanga di rifacimento tardo. La nave centrale sopraelevata sulle laterali, si illumina pure mediante 2 + 2 finestre antiche della stessa forma delle prime, ma più ampie. Quattro arcate per lato ad ogiva, di cui le due mediane più ampie, partiscono il vaso della chiesa (*fig. 2, vedutina archi di ponente*), e sono sorrette, le due prime a ponente da colonne antiche in num. di 4, le due successive da pilastri di fabbrica; è possibile che anche questi racchiudano colonne crinite e fatiscenti, ed in un programma di futuri restauri converrà comprendere anche la cauta esplorazione di essi. Le due colonne prossime all'ingresso principale ed oggi semincorporate nel muro di chiusa, sono rivestite di forte intonaco, nè si sa la loro natura; da un assaggio da me praticato su piccola scala sembrano di arenaria forte. È invece in vista la seconda coppia di colonne; quella di sud risulta di 3 rulli, di cui l'inferiore di una pregevole breccia, forse africana; la opposta è un monolito di porfido. Il capitello di questa, per quanto maledettamente dealbato (*figg. 3-4*), appare tosto siccome opera bellissima bizantina, per la

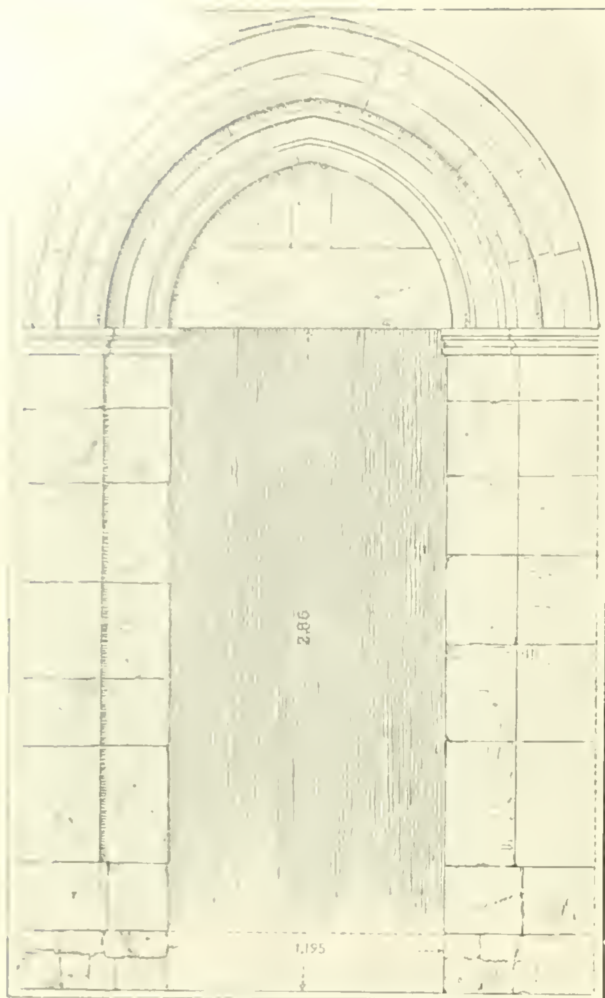


Fig. 6 - Rilievo della porta a sud.

durezza e la tecnica lignea con cui sono trattati i fogliami, e per il frequente impiego del trapano. Esso è forse l'unico accertato avanzo paleobizantino, che si osserva in Sant'Adriano, e se tale è, sorge la domanda, se esso non sia un residuo dell'antichissima chiesetta preniliana; ma la sua mole piuttosto rilevante fa ritenere meno probabile tale congettura, che richiederebbe una chiesa di dimensioni piuttosto vaste. Così si dà adito ad una seconda e più plausibile versione, che trattisi di pezzo sporadico, importato dai Normanni da ignota località, forse da Rossano, ragguardevole centro bizantino lungo diversi secoli. È invece classico, tardo, per quanto stroncato della parte superiore, il capitello opposto, corinzio, che qui non si riproduce, attesa la difficoltà di rilevarlo con precisione, ed anche per il fatto che esso è quasi gemello all'altro, esistente a terra, e di cui dirò più avanti.

La porta di mezzogiorno è resa nello insieme della fiancata dalla fotografia *fig. 5*, e nei particolari dall'accurato rilievo (*fig. 6*) di R. Carta. Stipiti e conci dell'arcone ogivale sono in calcare, ed essa rimane mascherata e soffocata sotto il campanile, costruzione insulsa, infelice, ed offensiva all'arte, tirata su con inutile sperpero di denaro verso la metà dell'ottocento.

Più integra è invece la portina di setten-



Fig. 7 - Porta di settentrione.

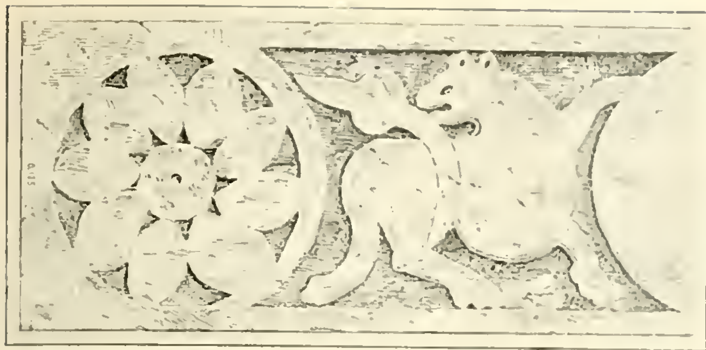


Fig. 8 - Decorazione dello stipite della porta a nord.



Fig. 10 - Decorazione della porta nord.

trione, la quale ha subìto in tempi recenti lo sfregio di ripetuti generali dealbamenti. La sua forma precisa con arco a tutto sesto, lunetta a mensole, appare nella fotografia *fig. 7*. Questa porta incassata nel vivo del muro, siccome più nobile in quanto corrispondente all'interno del monastero, ha gli stipiti marmorei, formati di tre pezzi, decorati [7]. Ho penato a lungo a mettere in vista con un paziente lavaggio di acidi diluiti, le parti sculte che non si vedono nella fotografia. Le due mensolette recano nei loro fronti una stella ed una palmetta. Lo stipite di destra reca nel pezzo inferiore un rilievo piatto (*fig. 8*) con un mostro leonino caudato ed un rosone in circolo. Più elaborato è il pezzo centrale, piccolo; sopra una delle faccie vedesi un mascherone di grande felino (*fig. 9*), inquadrato in un doppio caule uscente dalla bocca e



Fig. 9 - Decorazione della porta nord.

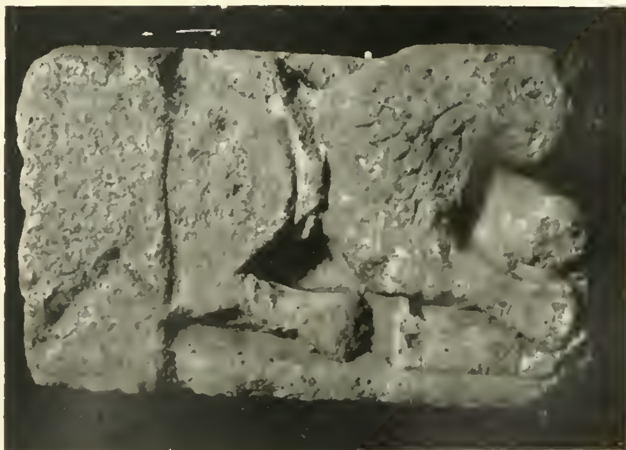


Fig. 11 - Leone sorreggente il protiro.

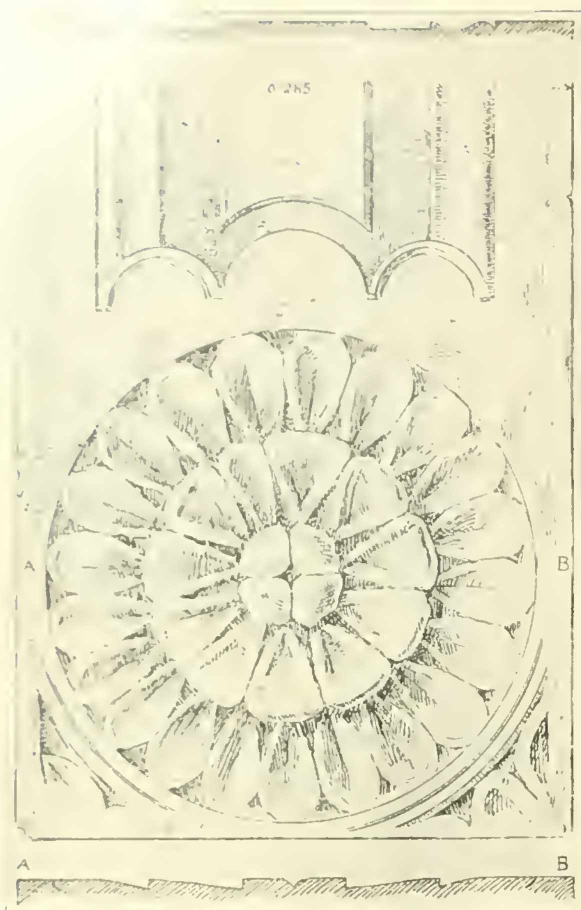


Fig. 12 - Rosone del portale di ponente.

desinente in alto in fogliami. L'opposta faccia esibisce un motivo analogo (*fig. 10*) di un mascherone umano con chioma frontale e barba; anche qui dalla bocca escono dei cauli, che si sviluppano in fogliami sopra la maschera. Si ponga mente alla analogia delle teste barbute della conca, di cui dirò più avanti. Io vedo in questo rilievo piatto la degenerazione di un mascherone gorgonico greco-arcaico, nè vorrei esclusa la possibilità che il rozzo scultore normanno abbia preso a modello qualche Gorgoneion fittile raccolto nelle rovine di Sibari o di Turio.

Assai più sontuosamente decorato dovette essere il gran portale di ponente, che era il principale ingresso; non è però agevole la ricostruzione, malgrado il contenuto, un po' nebuloso del documento già citato, e malgrado ne conservi un vago ricordo l'assai vecchio portiere dell'Istituto. Ma ci soccorrono in questa bisogna i portali delle grandi cattedrali normanne dell'Apulia, ed in via indiretta quelli romanici dell'alta Italia. Nulla prova che il portale fosse preceduto da un portico con un baldacchino a tettuccio, ma invece l'arcone, con gli stipiti prominenti sulla facciata con modico aggetto, era sorretto da colonnine appoggiate sul dorso di due mezzi leoni accovacciati. Alcune magnifiche membrature marmoree derivanti dalla porta sono accatastate in un oscuro angolo della chiesa, nè mai erano state esaminate e fotografate; io le ho fatte, non senza fatica e pericolo, rimuovere, misurare e fotografare, e da queste « disiecta membra » si potrà quandochessia ricomporre il portale. Ma altro è andato perduto, tra cui certamente i conci dell'arco, incorniciante la lunetta.



Fig. 13 - Fiancata settentrionale.

In condizioni disastrose sono i due leoni, sorreggenti il protiro. Sono in pietra calcare forte, ma, esposti per parecchi secoli alle intemperie ed alle offese degli uomini, sono oggi ridotti a larve del loro passato; uno è anzi siffattamente deformato, che ritenni superfluo il farlo riprodurre. Dell'altro si vegga la imagine alla fig. 11; le loro dimensioni sono un po' diverse in quanto misurano in lunghezza cm. 90 e 70. Ambedue rappresentano un leone accovacciato che sbrana, serrandolo fra le zampe anteriori, un piccolo quadrupede, indeterminabile. Anche il volto delle due figure è così deformato, che torna vano ogni tentativo per coglierne i caratteri stilistici; nell'esemplare un po' meglio conservato si scorge soltanto, che la giubba è trattata a più ordini di fiocchi lanceolati. È questo un vecchio motivo dell'arte paleoionica, che gli scultori romanici e normanni attraverso schemi orientali hanno riesumato dall'arte classica, per decorare i portali delle loro basiliche. Ma è evidente la distanza enorme che intercede, dopo circa 15 secoli, così nel disegno come nella traduzione plastica, tra i rilievi ionici (ricordare le bellissime terrecotte da fine VI ad inizio IV sec.) pieni di foga e di vita e le fredde e rigide sculture dei sec. XI e XII.



Fig. 14 - Decorazione del portale di ponente.

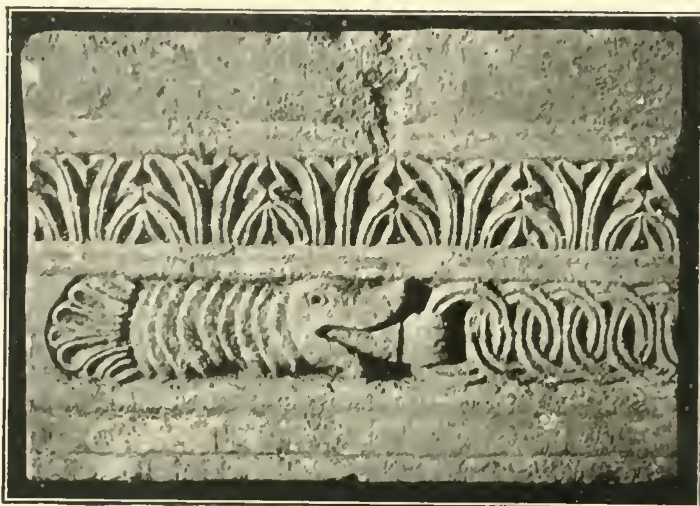


Fig. 15 - Decorazione del portale di ponente.

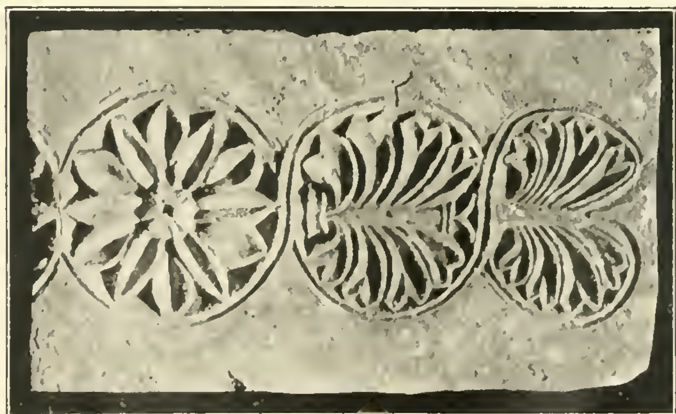


Fig. 16 - Decorazione de portale di ponente.

Passando alle membrature marmoree, formanti l'incorniciatura della porta, ecco quanto di esso è rimasto superstite dalla demolizione: *A)* Grandioso parallelopipedo di m. 2,79 coi lati 0,29×034. Due delle faccie sono in rustico, e due, quelle a vista, decorate. Una di queste fronti decorate presenta in testa un grande rosone a doppio ordine di petali, eseguito con un certo sentimento della natura, ed al disotto di esso, per tutta la lunghezza dei pezzo una lista centrale piana fra sobrie corniciature (*fig. 12*). Invece sull'altra fronte si svolge per tutta la lunghezza il

(*fig. 14*), con foglietta di acanto geometriche, e delle mezze palmette a ventaglio, inserite nei giragli di una linea ... Anche di questi motivi non è difficile ... i prototipi nella ornamentazione vascolare ed architettonica greca del sec. V; resta inteso che tali forme classiche hanno subìto una degenerazione ed un irrigidimento, in parte imputabili alla loro traduzione nel duro marmo, in parte alla profonda diversità di sentire codeste forme dopo il loro passaggio attraverso tre civiltà. Esse hanno tuttavia il carattere di un elegante merletto e serbano una nota di grande freschezza. Questo magnifico ed integro pezzo ha poi il significato peculiare, di darci l'altezza del grande portale.

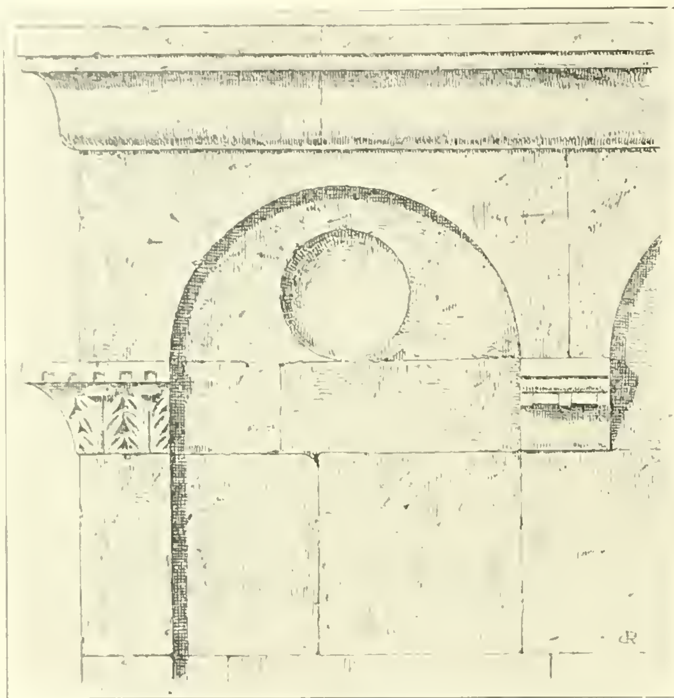


Fig. 17 - Prima mensola angolare della fiancata settentrionale.

B) Un secondo pezzo di taglio e di modulo analogo si differenzia dal primo, soltanto per la minore lunghezza che è di m. 2,30, ma colla lunghezza di un terzo di cm. 49,5 dà un totale di m. 2,795, corrispondente con insensibile divario allo stipite monolito. La decorazione di una delle faccie di questo monolito minore risponde a quella del precedente, salvo qualche divario nei tocchi dello scalpello; ma diversa è quella contigua. Nella duplice fascia si osservano palmette di diversa intonazione e poi una lunga catena di duplici anelli, afferrata da una mano uscente dalla bocca di un mostro dal lungo collo fasciato (*fig. 15*); questo stesso motivo si ripete in un lato del terzo frammento minore (lunghezza cm. 49,5; lato cm. 34 29) mentre l'altra fascia presenta una margherita a doppia stella e due palmette inscritte in dischi di cui uno bilobato (*fig. 16*). Si osservi come questo pezzo è stato troncato da uno maggiore, e ridotto in lunghezza per adattarlo al suo nuovo ufficio architettonico.

Prima di passare ora all'esame del pavimento della chiesa, conviene volgere uno sguardo a quanto è rimasto all'esterno di essa nelle due fiancate di mezzogiorno e di settentrione, ambedue stroncate. Veggasi il loro aspetto alle figg. 5 e 13. Da studiosi del luogo mi si è fatto osservare, come queste due murate presentino caratteri stilistici e tettonici dissenzienti, così che rappresenterebbero due età diverse. Io trovo di non condividere tale apprezzamento; pur riconoscendo qualche rappezzo e risarcimento in seguito a scosse sismiche od altro, non scorgo differenze essenziali che implichino differenze sostanziali di età; conci grossi in basso, più piccoli in alto furono impiegati da ambo le parti; eguale la qualità della pietra, un calcare tufaceo dalle cave di Santa Sofia, ed anche la patina del tempo; le finestrine strombate delle navatine disposte non in corrispondenza ma in alternazione con quelle del sopraelevato centrale; coronamento di archetti a nord ed a sud, sorretti da mensolette, di cui

poche marmoree; a nord questi archetti racchiudono un tondo intagliato, forse destinato a ricevere materia di altro colore, e la prima mensola angolare di levante è intagliata con due palmetta (*fig. 17*); unico sensibile divario le 5 sottili lesene della fiancata nord, mancanti nella opposta. In complesso le due murate sono sincrone; soltanto si direbbe che in quella settentrionale, perchè corrispondente all'interno della *μονή*, si spiegò in certo modo una maggior ricchezza decorativa, la quale però non implica affatto diversità di stile o di età.

(continua)

PAOLO ORSI.

(1) Su San Nilo ed i suoi tempi, veggansi le pagine come sempre vivide di LENORMANT, *Gr. Grèce* I, pag. 349 e segg. In tempi recenti la sua vita è stata scritta dal Canonico G. MINASI, *San Nilo di Calabria, monaco basiliano del secolo X* (Napoli, 1892), ma con carattere accentuatamente ascetico piuttosto che storico-critico. Sono molto limpide e ben altrimenti apprezzabili le poche pagine che al santo illustre ha dedicato il GAY, *L'Italie meridionale et l'empire byzantin* (867-1071). Paris, 1904, pagg. 268-286.

(2) La storia della chiesa di Sant'Adriano è stata scritta da JUL. GAY, *Saint Adrien de Calabre, le monastère basilien et le collège de Albanois* nelle *Mélanges publ. à l'occasion du jubilée episc. de Msr. DE CABRIERES*, Paris (Picard) 1899, pag. 291 e seg. Essa è stata del pari abbozzata da un diligente ed appassionato studioso calabrese del basilianismo, il prof. FRANC. CAPALBO, *Monumenti calabresi in abbandono. La chiesa di Sant'Adriano*, nel giornale di Napoli *Il Mattino* (15 e 16, VI, 1919); *Il basilianismo in Calabria e la chiesa di Sant'Adriano*, ne *Il Giornale di Calabria* (di Cosenza) 1917 n. 17.

(3) TRINCHERA, *Sillabus graecarum membranarum*, n. LII, pag. 68.

(4) Nel solo ventennio del corrente secolo si avvertirono a San Demetrio tre scosse sismiche; nel '05 e nel '08 con pochi danni; nel '13 con danni sensibili.

(5) *L'art dans l'Italie meridionale*, pag. 128.

(6) La larghezza davanti i pilastri di levante è di m. 12,42; di appena 12 davanti l'antico ingresso di ponente. Simili anomalie, non avvertibili ad occhio nudo, si ravvisano, mediante attente misurazioni, in varie chiese dell'alto medio evo.

(7) A destra e sinistra di quella porta sono murate entro due cornici barocche due tavole marmoree con testo greco e latino; qui porgo l'apografo del testo latino, come ricordo storico;

FERDINANDO I
REGNI VTRIVSQVE SICILIAE REGI P. F. A
QVOD ALBANORVM
GRAECI RITVS IVVENTVTEM
EX SEMINARIO S · BENEDICTI VLLANO PAENE COLLAPSO
HVC ANNO CIↃ IↃ CCXCIV SVB AMOENIORI COELO
LITTERIS MORIBVSQVE INSTITVENDAM TRANSTVLERIT
ET NOVO CENSV DITAVERIT
ANNO VERO CIↃIↃCCCXIX
NE BONA EIVS VENDERENTVR CAVERIT
DOMINICVS BELLVSCIVS
EPISCOPVS SINOPENSIS SEMINARIO PRAEFECTVS
ET ALBANI BRVTTIORVM INCOLAE
PRINCIPI MVNIFICENTISSIMO MERITO POSVERE

Per la storia dell'Istituto di Sant'Adriano si consulti L. ALBERTI, *Il vescovado ed il collegio italo-greco degli Albanesi della Calabria*, Grottaferrata 1916. In *Roma e l'Oriente*, anno VI, pag. 123-133.

LUIGI GALLI.

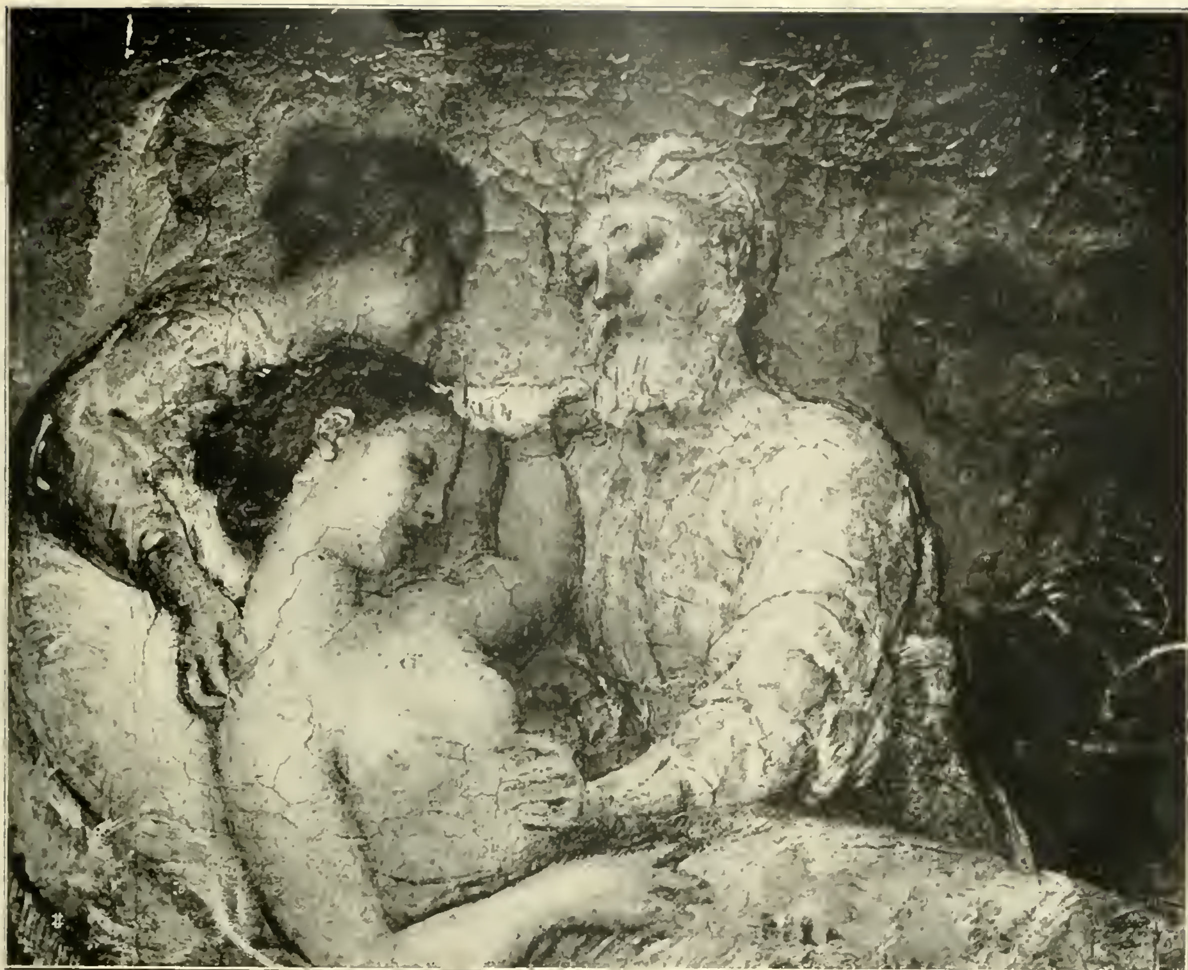
Fra i nomi degli artisti della sezione retrospettiva nella *Biennale Romana* quello di LUIGI GALLI è forse il meno conosciuto e per molti visitatori le sue opere esposte, accanto alla sala di Nino Costa, sono una sorpresa. Ha fatto quindi molto bene il comitato a ricordarsi di questo pittore scomparso, che è troppo grande perchè da molti si continui a ricordarlo solamente per le stranezze della sua vita curiosa.



Luigi Galli: La biga - Propr. A. Amadeo.

Nato a Milano nel 1822, il Galli fu a Brera scolaro di Luigi Sabatelli e trasse dagli insegnamenti di questo maestro quel vigore nel disegnare, che fu uno dei più validi sostegni della sua arte. I viaggi in Italia ed all'estero lo distrassero ben presto dalla corrente neoclassica ed il suo spirito vivacissimo e facilmente aperto ad ogni impressione, lo portò a seguire in gioventù le più diverse strade. Così dai primi disegni in cui segue un po' il Sabatelli ed un po' l'Appiani, egli giunge ben presto ad ispirarsi al Correggio, che sopra tutti gli antichi egli predilesse come inarrivabile maestro del colore, e poi agli Inglesi. Sono purtroppo andati perduti gli schizzi che egli aveva fatto a Roma durante le memorabili giornate dell'assedio francese del 1849: schizzi che un fine conoscitore di cose d'arte, Augusto Iandolo, il quale aveva avuto la fortuna anni fa di vederli, mi descrisse come bellissimi, specialmente per la viva rappresentazione della realtà. Non si sa bene se il Galli sia stato fra i combattenti del memorabile assedio, ma certo fu vicino a loro e visse della loro vita di ansia e di gloria, perchè fu ardentissimo di amore patrio e innamorato di Roma, che considerò veramente come la sua seconda patria, dove aveva prodotto le sue maggiori opere.

Lombardo, anzi milanese in tutta la sua natura, aveva però preferito l'ambiente di maggiore libertà che gli offriva Roma, dove poteva vivere la sua strana vita senza fastidi, ed è celebre il suo bisticcio, che ripeteva imperturbabile a chi gli domandava dove fosse nato: *Io di Milano, ma mi là no.* Difatti, caduta eroicamente Roma, non tornò a Milano ma partì subito per Napoli, dove trovò lavoro, dipingendo grandi quadri di soggetto religioso, ch'io pur troppo non sono riuscito a rintracciare. Certo cominciò allora, ancora giovanissimo, quei suoi esperimenti di tecniche nuove ed inusitate che hanno fatto andare in rovina tante sue opere, perchè ci narra in certe sue memorie che usava di dipingere ad olio su



Luigi Galli: Il Medico - Propr. P. Amadeo.

tele inzuppate d'acqua per poter meglio e più a lungo impastare fra di loro le varie tinte. Troppo poche sono le pitture giovanili che di lui possediamo per poter comprendere quale influenza avessero su di lui i pittori napoletani, mentre parecchie e chiarissime prove ci dicono delle sue relazioni coll'ambiente artistico che si era formato intorno a Mariano Fortuny prima a Parigi e poi a Roma, e cogli Inglesi. Non ho purtroppo potuto vedere quel suo ritratto del Duca Bevilacqua a cavallo che egli dipinse a Venezia, appunto quando vi si fermò per qualche tempo dopo aver lasciato Napoli e prima di recarsi a Parigi, ma so da chi lo ha potuto ammirare che è veramente squisito di forma e di colore e fa intravvedere la futura grandezza del maestro milanese.

Il contatto coi pittori inglesi fu di un'importanza grandissima per il Galli ed è certo ch'egli, benchè sempre personale e caratteristico, non seppe sottrarsi alla loro influenza. Egli si accostava a loro anche per quel suo innato gusto a considerare come indissolubilmente legate ed unite poesia e arte. Aveva infatti in sè qualcosa di quell'amore per i poeti che caratterizza, a mo' d'esempio, le opere di Dante Gabriele Rossetti e del Millais.

L'intima unione della poesia colle arti figurative, la spiritualizzazione delle forme naturali prese



Luigi Galli: Ritratto di Giacinto Stiavelli - Propr. P. Amadeo.

a strumento di speculazioni ideali, ecco ciò che anima molte delle pitture di Luigi Galli, per cui pensiero e forma debbono essere intimamente legati in un armonico ed indissolubile connubio. Egli non ha dipinto un solo quadro trascurandone il significato, ma ha voluto sempre dire qualche cosa e spesso anche troppo.

Tra gli Inglesi, se non mi sbaglio, ammirò sopra tutti Federico Watts, che in qualche sua composizione più antica ha anche direttamente imitato. Spirito indipendente quanto altri mai, trovò però nel Watts il suo più chiaro modello, tanto che di lui scrisse ammiratissimo in alcune lettere che si conservano. Così è solo col paragonare varie delle composizioni del Galli colle composizioni del Watts, che si può comprendere la forma classica di molte pitture della sua età matura. Il suo classicismo infatti non ha nulla da vedere con quello tramontato nella prima metà del secolo decimonono, perchè è nervoso, fantastico e ricco nelle composizioni. Ciò che più d'ogni altra cosa gli piacque nelle opere del Watts fu la maravigliosa armonia con cui questi accordava in un ritmo musicale squisito le forme delle varie figure, cosicchè l'armonia delle composizioni non ha solamente valore pittorico ma serve a rendere con vivace significazione le passioni e gli affetti palpitanti nelle figure, che portano simbolicamente nomi di divinità mitologiche.

Tra i quadri del Galli esposti nella *Biennale romana* è di carattere assolutamente inglese quello dove si vede una figura femminile ritta su di un carro tratto da due cavalli. Sul carro, sulla giovane, sui cavalli argentei, sul folto d'alberi dello sfondo, si stende come un sottile velo di nebbia che fonde forme e colori in un'armonia dolcissima. In questa ed in altre pitture consimili il Galli è veramente il pittore poeta che, vivendo per sè in un'assoluta solitudine intellettuale, creava per impetuoso desiderio di creare, senza pensiero di gua-



Luigi Galli: Madonnina - Propr. P. Amadeo.



Luigi Galli: Bambocciata - Propr. P. Addeo.

dagno, coll'animo intento solamente all'arte, per cui ogni tribolazione della vita materiale gli appariva piccola e trascurabile.

Le opere della sua maturità sono quasi sempre frutto di queste sue astrazioni, di questo suo vivere fuori della vita e dei suoi interessi. Di queste sue fantastiche astrazioni senza misura della realtà, abbiamo un esempio nella strana affezione da lui presa per Vittoria regina d'Inghilterra, che quando egli abitava nel Regno Unito, era nel pieno splendore della sua bellezza. A Roma già vecchio dipinse della regina quel ritratto in cui le sta vicino il suo cavallo preferito, e che è esposto alla *Biennale*.



Luigi Galli: Ritratto del pittore Belisario Gioia - Propr. P. Addeo.

A Parigi ed a Roma conobbe Mariano Fortuny, che allora ammaliava tutti colla sua arte vivace ed in un piccolo quadro con una cavalcata, che si conserva nella collezione Amadeo di Porto Maurizio, sono chiarissimi i riflessi fortuniani. Di questo tipo sono varie composizioni decorative del Galli, come ad esempio il grande cartone che egli disegnò per un soffitto nel Circolo Artistico di Via Margutta. Ma non fu questo che un episodio della sua vita ed egli trovò ben presto quella che era la sua vera via, lontano dai virtuosismi e dai capricci. Le sue opere piccole o grandi portano tutte chiaramente il suggello della sua personalità ed egli sente così fortemente d'essere una cosa sola con esse



Luigi Galli: Bambocciata - Propr. P. Addeo.

che bene spesso gli accade di dipingere in un quadro una figura che porta i suoi lineamenti: così in una delle più belle composizioni della sua mostra, dove si vede una soave figura di fanciulla distesa su di un letto ed assistita da una coetanea, il medico che sta presso il capezzale ha i lineamenti di Luigi Galli.

Le sue fantastiche stravaganze, che veramente sorpassavano ciò che la più fervida immaginazione può sognare, gli crearono d'intorno una tale fama, per cui egli a molti parve non più artista ma pazzo e ci furono furbi che seppero trarre partito da ciò per spogliarlo ed acquistare per pochi soldi i suoi dipinti. Egli non era però di quegli ingenui che si lasciavano sfruttare senza avvedersene; si accorgeva di tutto ciò e se ne rammaricava, tentando anche talvolta di reagire ma senza potervi riuscire.

Se nell'ammirare le sue opere il pensiero corre alla sua vita travagliata, non si riesce a comprendere come egli sapesse rimanere sereno e vigoroso. Disegno, colore e composizione si accordano sempre, fondendosi in un armonico assieme che pochi artisti *savi* hanno saputo raggiungere.

Nulla vi sa di tormento e di fatica, nulla in quei quadri dipinti con maravigliosa facilità e freschezza, in quei disegni chiari e precisi, porta i segni della vita miserrima dell'artista.



Luigi Galli: Ritratto della Contessa Fini - Propr. P. Addeo.



Luigi Galli: L'Amica - Propr. P. Amadeo.



Luigi Galli: L'incoronazione di Amore - Propr. P. Amadeo.



Luigi Galli: Madonnina - Propr. P. Amadeo.



Luigi Galli: Amore - Propr. P. Amadeo.



Luigi Galli: Sacra Famiglia - Propr. P. Addeo.



Luigi Galli - Roma, Propr. Costa.

I soggetti sono spesso incomprensibili e qua e là ci si mostrano elementi inconsueti e strani, ma il problema artistico è sempre felicemente risolto e l'occhio si indugia con piacere ad ammirare.

Nulla è più utile per conoscere la vera natura del nostro artista quanto lo scorrere le collezioni dei suoi disegni perchè, solo risalendo ai grandi del Rinascimento possiamo trovare un così paziente e preciso studio di ogni particolare ed una così grande maestria di rappresentazione. Una piccola figura di bimbo, una pianta, un animaluccio, un interessante particolare lo occupano per giorni e giorni ed egli moltiplica i disegni, ricercando quella speciale forma di cui intravede col pensiero la perfezione, che non gli sembra d'avere mai raggiunto.

Preziosissimi fra tutti sono i suoi disegni di cavalli, che non sono semplici studi dalla natura, ma analisi acute di particolari, in cui si rivela l'idea dell'artista che ricerca amorosamente speciali atteggiamenti e speciali espressioni di bellezza.



Luigi Galli: La giovane - Propr. G. Giosi.



Luigi Galli: La Fuga in Egitto - Propr. G. Giosi.

... artistica di Luigi Galli lo sviluppo ... attraverso soggetti spesso stravaganti ... conserva armonico, il suo spirito re... sempre disordinato, perchè la scarsis... coltura non gli fornisce i mezzi per tradurre in atto ciò a cui la fantasia fervidissima lo sprona. La sua mente non ha mai riposo ed ogni giorno germoglia in lui una nuova idea.

Desidero di convincere l' Europa ch'io sono il Pittore e che il mondo è mio, - scriveva egli nel 1894 e questo suo grido riassume in poche parole i tormenti del suo spirito, sempre ansiosamente intento verso strani ed irraggiungibili ideali di gloria e di bellezza. *Io sono il pittore per eccellenza e al mondo non sono altri pittori che possano essermi paragonati, ed il cuore del mondo è mio, perchè io solo so comprenderne le grandezze, le ansie e i dolori ed alle ansie e ai dolori apprestare rimedi.*



Luigi Galli: Madre e Bimbo - Propr. G. Giosi.

In queste affermazioni d'una fierezza senza confine è tutta l'anima dell'artista e tutto il dramma della sua vita combattuta fra sogni sublimi di grandezza e realtà di miseria accorante.

La persuasione della grandezza sua d'artista gli faceva ricercare l'amicizia di persone di alto grado e così sollecitò l'amicizia del presidente della repubblica francese e del principe di Galles e si innamorò perdutamente della regina Vittoria d'Inghilterra.

Da ciò non ritrasse che dolori e scherni ed allora volle fuggire dalla vita tumultuosa della città e ritirarsi fra le bellezze immortali della natura.

In mezzo alla vita, egli scrisse allora, *bisogna ritrovare la vergine natura. Nel cuore di una città popolosa bisogna sentire ch'essa non è che un formicaio e sollevarsi col pensiero al disopra del piccolo mucchio di costruzioni umane per contemplare la gran terra deserta nella sua vastità sotto il cielo infinito.*

Quanta poesia in queste pagine! Nei suoi scritti attraverso i periodi spesso confusi e le strane diciture si comprende la dirittura del suo spirito convinto della bontà della sua causa.

Ai più parve pazzo e certo ebbe del mattoide tutte le apparenze poichè era disordinato e noncurante d'ogni decoro, ma nessuno, anche fra coloro che più crudelmente lo dileggiarono, potè discutere la sua onestà che fu chiara e limpida come acqua di fonte.

Dell'arte ebbe un concetto altissimo e stimò



Luigi Galli: Ritratto di vecchia signora. - Propr. Costa.

perchè non morisse proprio di fame, si maravigliò un giorno con lui delle sue strettezze dicendogli: non capisco, caro Galli, come tu così geniale debba guadagnare così poco. Il Galli lo squadrò ben bene dalla testa ai piedi e pronto rispose: *non è di ciò che ci si deve stupire, ma bensì che possa guadagnare tanto tu che sei un asino calzato e vestito.*

Questa franchezza, questa mordacità, che schiantava senza riguardo ogni cosa, lo fece vivere solo, benchè vi fossero uomini come Mario De Maria, Giovanni Costa, Gaetano Darchini, Alessandro Costa, ad Edoardo Gioia, che lo circondavano delle loro premure non riuscendo però a toglierlo dalla sua abbiezione fisica.

La sua esistenza quotidiana fu veramente quanto di più miserabile si può immaginare e la noncuranza della sua persona passò ogni limite. Il suo recapito, il suo salotto di ricevimento e di conversazione era il *Caffè Greco,* dove cagli artisti come esseri superiori a tutti gli altri uomini, che dovevano ogni cosa sopportare per la loro divina professione. Egli stesso sopportò serenamente freddo e fame pure di restare indipendente e non si piegò mai. Adesso, quasi venti anni dopo la sua morte, il ricordo che di lui vive non si è spogliato di tutto ciò che era sofferenza per lui, sofferenza tanto più grave perchè sentiva d'essere argomento di riso e di trastullo per quelli che lo conoscevano. Di lui infatti non si ricordano dai più che pazzie d'ogni genere e stranezze che non stanno nè in cielo nè in terra, ma basta un aneddoto, che di lui sopravvisse, per descriverci tutta la fierezza del suo carattere.

Non so quale artista *arrivato,* che spesso lo aiutava quel tanto che bastava



Luigi Galli - Roma. Propr. Bocale.

...le ore del giorno, sempre amo... ...olto dai proprietari coniugi Gubi... ...gli prodigavano cure ed aiuti d'ogni...

Da molti, pure in mezzo alla miseria, fu creduto un egoista perchè l'apparenza di egoismo si crea spesso intorno agli uomini della sua tempra, che vivono così fortemente per la loro scienza od arte da sacrificare a questo sogno non solo gli agi della vita ma anche ogni apparenza di riguardo per il prossimo.

L'artista è un mito nel mondo, egli scriveva, *nè bello, nè brutto, nè giovane, nè vecchio, nè ricco, nè povero. Il suo corpo e la sua opera*



Luigi Galli: Settecento - Propr. P. Addeo.



Luigi Galli: Ritratto di Don Giovanni Torlonia
Propr. P. Amadeo.

vivono indivisibili ed egli possiede la ricchezza della stima che gode e non conosce superiorità che del merito della sua vita.

Lo sguardo interno suo era fisso verso una meta di sogno che stava al disopra d'ogni possibilità, lontana, al di là della terra e degli uomini. Il suo spirito era sempre perduto in visioni, come lo sguardo di chi, rapito nella contemplazione di nuvole trasformantisi nella luce del tramonto, ne persegua le forme variabili tra i fulgori d'oro, sino nelle pallide lontananze, dove brillano come gli occhi dell'eternità, le prime pallide stelle.

FEDERICO HERMANIN.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

INAUGURANDO L'ESPOSIZIONE D'ARTE DI NAPOLI IL 29 MAGGIO 1921. DISCORSO DEL S. SEGRETARIO ALLE BELLE ARTI, ON. GIOVANNI ROSADI.

Maestà,

Alle mostre d'arte è più facile opporre riserve di massima, inconvenienti di applicazione, querimonie personali, che sostituire qualche cosa che valga meglio a rendere ragione dell'attualità artistica in continuo divenire.

Le mostre sono rassegne utili di questa attualità. Lo credo e lo dico da tempo. Dalla loro frequenza viva hanno avuto finora stimolo le fervide gare e i reciproci ammaestramenti. Dalla prima esposizione nazionale apertasi a Firenze nel 1861 fino alle mille e una, quale sarà questa, quanti confronti e quante rivelazioni che altrimenti sarebbero rimaste nell'ombra! quanti sbalzi animosi lungo il lento cammino! quali sfoghi di cieca illusione, credutasi vittima dell'eterno Destino dei genî incompresi, e quali provvidi ravvedimenti!

I profani stessi, che amano conoscere gli ultimi modelli e divinarne i misteri si affollano intorno a queste Mostre e le meditano e le discutono con rinnovata passione. Qualche volta ne escono disorientati; ma poi riflettono che gli stessi artisti sono in via di orientamento in grazia di questo periodo formativo per ogni atteggiamento dello spirito e dell'ingegno. Certo vorrebbero che il fatto estetico non fosse sempre un problema, una malinconia, un affaticamento della vita, bensì la sua sintesi suscitatrice, la sua gioia serena; ma poi ripensano alla travagliata fatica dell'artista, oggi sbandato per tante correnti impetuose dal sentiero della semplicità, tormentato dall'ansiosa ricerca del diverso piuttosto che del nuovo, preoccupato di quel che non deve fare prima che di quanto sa fare, e finiscono per convincersi ch'egli in fondo è un grande idealista, forse il solo idealista dell'ora, che schivo della corsa alle materialità della vita si indugia nel tradurre il suo sogno in luce viva fino all'estinzione della materia che gliene porgeva la forma e l'espressione. Dunque il paese ama queste rassegne d'arte e le seconda.

Qual altro mezzo avrebbe d'altronde l'arte, nel nostro bisogno di immediata vita comunicativa, per comunicare le sue manifestazioni? Non certo ne sarebbero tramite sufficiente le gallerie moderne. Molti modelli e spesso i migliori ne sono assenti in conseguenza del modo di eseguire gli acquisti per conto dello Stato. Anche qui è più facile dir male che far bene. Lo Stato mette a disposizione per tali acquisti una somma annua, presentemente settantaquattromila lire. Con una piccola parte di questa somma, che deve essere equamente distribuita in tutta Italia, le Commissioni incaricate si trovano di fronte al miglior lavoro esposto che vale due o tre volte la somma disponibile. Allora debbono rinunziare al miglior lavoro e ricorrere al partito di acquistare più opere anzichè una, nonchè a quello più discutibile di guardare al bisogno di giovani meritevoli di essere incoraggiati.

Voi direte: — Si accrescano gli stanziamenti. — E io non dico nè invoco altro. Ma non si è ancora capito che tra noi l'arte non è solo fasto e ornamento, ma la più complessa ragione di ricchezza e l'unica di sicuro primato nel mondo. Un rapporto Stringher calcolava prima della guerra in seicento milioni all'anno le somme lasciate in Italia dai soli visitatori stranieri, delle quali somme centotrenta milioni entrano nelle casse dello Stato e degli enti locali, e calcolava che ad una tal rendita sta di fronte un capitale di circa due miliardi collocato nell'industria alberghiera e un personale di circa cinquantamila impiegati e operai che presta la sua opera negli alberghi. Aggiornate la rendita e il capitale secondo la moneta corrente e queste cifre saranno per lo meno quintuplicate.

Ma il calcolo del rapporto Stringher si restringe al primo gettito del passaggio dei nostri visitatori, al denaro che profondono nel vivere tra noi, oggi reso così scorrevole per loro in grazia dei cambî. Ma a questo gettito sono da aggiungere tutti gli acquisti che i visitatori fanno, tutte le esportazioni quotidiane d'arte che avvengono fuori della loro presenza, tutte le produzioni che si svolgono dentro i nostri confini, e sono altresì da aggiungere le nostre rendite dell'arte teatrale e singolarmente di quella musicale all'estero, col sommo inestimabile vantaggio di una propaganda salutare per il nome e il costume d'Italia. Scriveva un giornale americano, nel lodare la recente gita oltre l'oceano dell'orchestra italiana guidata da Arturo Toscanini: — Ma dove sono gli italiani indisciplinati? A vederli, prima che a sentirli, quei cento virtuosi, attenti, composti, perfetti nell'obbedire al cenno del maestro, concordi e ispirati come una sola anima nel dare accento e palpito alla voce del genio, si direbbe che l'italiano sia il popolo più disciplinato del mondo. — Par di veder tradotto l'antichissimo ammaestramento dettato da Cennino Cennini per la maggiore perfezione dell'arte: — O voi che siete amadori di questa virtù, adornatevi prima di questo vestimento, cioè amore e timore, obbedienza e perseveranza. — Voglia Iddio che sempre e dappertutto, fuori e in patria, si possa dire di noi così, e che disciplina di opere e armonia di voleri ci facciano obbedienti alla voce del genio e al cenno del dovere, ispirati e concordi come una sola anima e un sol cuore!

Dunque dobbiamo salutare come utili le rassegne d'arte, e lo Stato deve aiutarle meglio che oggi non le aiuti, fatto il bilancio fra quanto riceve dall'arte e quanto le dà. E così moverà incontro al consenso, allo slancio dell'iniziativa privata, che oltre tutto ha significato di chiara volontà del paese e di fede spontaneamente

... a forza, se non alla generosa iniziativa di gen... e commercianti e artisti napoletani, raccolti ... all'operosa energia di una presidente e di un ...mutabili, si deve questa mostra.

... benemerito vada la lode e la riconoscenza della ... italiana, vada il consentimento del Governo e il ... Ministro degli studi, che me ne dette incarico par...

... Mostra si annunzia biennale, come si è annunziata ieri ... di Roma, come già si era confermata quella di Venezia. Ora ... non vorrei che il pio proposito di rendere biennali anzichè ...nali le mostre, nell'intendimento di dar tempo a fornire il materiale artistico da esporre, andasse interamente frustrato. Se le Mostre non sono regionali o cittadine ma nazionali, come questa e la maggior parte delle altre, il materiale artistico di tutta Italia si dovrà rifornire non ogni due anni e nemmeno ogni anno, ma più volte all'anno, giacchè il turno di una biennale verrà necessariamente a sovrapporsi su quello di un'altra, e per giunta coinciderà con tante altre pur nazionali ma senza periodo stabilito. Bisognerà dunque riserbare all'esperienza il consiglio intorno a un assetto conciliativo tra le città sorelle, nel quale non verrà mai meno il più puro patriottismo e la più perfetta solidarietà nazionale.

Chiedo scusa di me, che in tanta solennità di questa iniziazione, resa più alta dall'ambita augusta presenza di Vostra Maestà, vado sbozzando pensieri così umili e positivi, piuttosto che lasciarmi trasportare dalla commozione di questo spettacolo di serena bellezza che si svolge sotto il più luminoso cielo d'Italia e tra le grazie della città incantatrice, che è orgogliosa di avervi dato i natali. Ma qui è tutta la mia anima schietta, e qui deve essere anche, per poco che valga, la mia esercitata esperienza.

Io non so pensare a qualunque fatto nuovo dell'arte senza confrontarlo con l'esempio antico. È così sicuro, quell'esempio, così vittorioso dei confronti, che non so come si possa trascurare. Ora è certo che nel bel tempo antico non erano possibili mostre come questa, delle quali pur difendo il costume. E ciò perchè non era frequente che l'artista creasse fuori dell'occasione che l'opera gli fosse commessa o fosse destinata a collocamento particolare. Commissione e destinazione erano i termini nei quali era costretta ma non sacrificata la fantasia dell'artista, erano i termini nei quali era segnata a lui una traccia che fortificava il suo lavoro, non permetteva si consumasse negli sforzi preambuli di mille ricerche erranti nello spazio dell'infinità. Oggi il costume si è capovolto. La commissione è rara, la destinazione ignota. Allora avviene che si fa il quadro per il quadro, la statua per la statua, l'arte per l'arte.

Questo è effetto del mancato mecenatismo, che di preferenza commetteva l'opera e la destinava, quando era profuso dall'aristocrazia, dal principato, dalla chiesa, dalle stesse comunità del medio evo, che erano espressioni di vita collettiva ma anche di individualismo caratteristico locale. Lo Stato, questo mito di potenza e [illegible] umana, dovrà pure assumerlo, il mecenatismo, in qualche modo, quando finirà per convincersi della forza economica dell'arte sua. Ma frattanto è tempo che l'artista mova incontro alla propensa borghesia e sappia eccitare il suo mecenatismo riconducendo il proprio ministero tra le relazioni e nella attualità della vita, come accadeva quando la casa del mecenate era non ingombra, ma adorna di bellezze fin nei più semplici arredi, dai ben modellati alari, sostenitori della fiamma che rallegrò la veglia domestica alla cassa vagamente dipinta che racchiuse la gioia e le promesse del corredo nuziale. Oggi che tutte le vicende tendono alle necessità estreme e ci lasciano solo un piccol fondo di libertà per le nostre inclinazioni ideali, l'arte non ritroverà in quel fondo il suo spazio, se non si indurrà a essere più utile al mondo discendendo da' suoi romiti osservatori di estatiche visioni e imperscrutabili misteri e confondendosi con noi in quella via abitata e turbinosa che corsero gli antichi dietro alla verità e all'attualità delle cose.

Io qui non miro all'innegabile necessità di promuovere l'arte decorativa; alludo alla ragione dell'arte pura. So bene che si è creato un solco profondo fra le cose belle e quelle utili, e si è finito per distinguere due arti opposte e persino nemiche: la pura e l'applicata. La distinzione ha fatto nascere un falso orgoglio artistico e disprezzare le forme minori; ha fatto in modo che si è spezzata l'antica unità dell'arte e si è perduto di vista, per orrore dei contrasti, il senso dell'opportunità di intonare l'opera alle cose circostanti ed a qualunque utile uso. Alludo all'arte pura e dico che deve tornare a mescolarsi senza corrompersi tra le vicende e gli strumenti della vita, deve tornare a diffondervi la sua gioia suscitatrice, non lo stupore e lo sgomento, a essere la compagna e la maestra di tutti i nostri giorni nell'elevarci sopra il senso della volgarità e della miseria. Alludo all'arte pura; ma la più pura che si conosca, la greca, non era segregata in solitudine superba ma in piena funzione di vita. Ciascuna di quelle figure divine, che siamo assuefatti a vedere staccate, rivela un atteggiamento che si connetteva a una linea architettonica o ad un'armonia decorativa.

Ogni forma maggiore d'arte non fu se non una costante decorazione, non sdegnò mai di servire al mondo rinnegando la propria ragione di umanità, non fuggì le cose umili, creò con gioia uguale il quadro e lo spillo, la statua e il vaso, la reggia e il casolare. La continuità fra artista e artigiano non si interruppe mai, neppure quando mutarono le sorti sociali, ma solo quando alle fecondità successe la sterile decadenza, alla verità la retorica delle declamazioni, al fascino della bellezza il trofeo delle accademie.

Io formo l'auspicio che nelle future mostre italiane, piuttosto regionali o cittadine che nazionali, l'arte non più si riveli fine e origine a sè stessa, ma venga dalla vita e dalla sua passione e nella vita ritorni, esaltando il sogno della nuova potenza del mondo, che è l'intima fraterna solidarietà della bellezza col lavoro.

Con questo auspicio vi chiedo, Maestà, di potei dichiarare aperta nel Vostro nome augusto questa rassegna d'arte della Vostra città natale.

R. SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE.

Il giorno 12 Marzo la R. Scuola archeologica di Atene ha tenuto la sua prima adunata scientifica dell'anno. In essa hanno parlato gli allievi della scuola stessa dott. Paolino Mingazzini e Giacomo Guidi.



Fig. 1 - Grotte di Pan (a sin.) e di Apollo (a d.) sul lato nord dell'acropoli - Atene.

Il dott. PAOLINO MINGAZZINI ha trattato dei culti nelle grotte del lato settentrionale dell'Acropoli *(fig. 1)*. Cominciando dalla grotta di Pan che serve di scena alla Lisistrata di Aristofane e che è immaginata da Euripide come ricetto al furtivo amore di Apollo e di Creusa, espose i particolari topografici che ne assicurano la identificazione con una grotta ancora esistente. Passò quindi a trattare della questione cronologica della introduzione del culto di Pan in Attica che secondo Erodoto, avvenne in seguito all'intervento del dio nella battaglia di Maratona. Esaminò poi i risultati degli scavi di tre caverne sacre a Pan esistenti in Attica, e precisamente sull'Imetto, sul Parnete e presso l'Ilisso, delle quali le prime due fornirono della ceramica posteriore al 480, confermando così la veridicità della tradizione erodotea. Notò che in questi luoghi di



Fig. 2 - Ermete e le ninfe - Bassorilievo di una grotta del Parnete - Atene, Museo Nazionale.

culti, come in altri ancora (Eleusi, Pireo), Pan è sempre associato alle Ninfe, il cui culto però, a differenza di quello di Pan, risale per l'Attica a tempi assai antichi: ciò che è reso evidente, oltre che da altri argomenti, da alcune iscrizioni incise sulle pareti della grotta dell'Imetto, delle quali quella attestante il culto delle Ninfe risale forse alla fine del VI secolo, quella attestante il culto di Pan alla fine del V, argomento questo assai forte in favore della tradizione erodotea. Mostrò dipoi vari bassorilievi rinvenuti sull'Acropoli e in tutti gli altri santuari attici di Pan, che mostrano Hermes guidante tre ninfe a danza, mentre Pan suona la Siringa; e dal fatto che il santuario del lato Nord dell'Acropoli dev'essere stato il primo luogo di adorazione di questo dio in Attica (si tratta infatti di un culto ufficiale), dedusse che esso dev'essere stato, prima che a Pan, sacro alle Ninfe.

Da lì le due divinità si diffusero unite, ovvero Pan si aggiunse alle Ninfe in qualcuno dei suoi santuari (sull'Imetto ad esempio). In un passo dello Jone (vv. 492-502), Euripide ci mostra Pan che suona per le Aglauridi danzanti: di esso il conferenziere si valse per identificarle con le Ninfe, sopratutto considerando i nomi delle tre mitiche donne (Aglauros, Pandrosos ed Herse), che richiamano immediatamente il pensiero alle divinità della natura per le quali ben si confà tale luogo di culto.



Fig. 3 - Muro valeriano (Tracciato sulla pianta dallo Judeich *Top. von Athen*).

Passando alla grotta di Apollo, fece notare che nella Grecia europea non esiste altra grotta sacra ad Apollo all'infuori di quella su ricordata dell'Imetto nella quale è adorato insieme con Pan e le Ninfe (adoraziane attestata da un'iscrizione contemporanea a quella nella quale è nominato Pan) e ne dedusse che il culto di Apollo e quello di Pan vi dovettero essere trapiantati insieme e che quindi il culto di Apollo sull'Acropoli è antico quanto quello delle Ninfe. Non nascose l'obbiezione che non vi sono altre testimonianze del culto di Apollo nella grotta settentrionale dell'Acropoli all'infuori di un passo di Pausania (I-28,4) e di iscrizioni dedicatorie del secondo e terzo secolo dopo Cristo (Ἐφ. Ἀρχ. X 1907, pag. 8-14 e pag. 87-91) sì che può nascere il sospetto, data la tardissima età di questi documenti, che il culto sia stato originato dal mito della nascita di Jone nella grotta sacra, anzichè il contrario; ma fece osservare che l'ipotesi della derivazione del



Fig. 4 - Il « muro valeriano » presso l'angolo nord-est della Stoa di Attalo - Atene.

mito dal culto è in armonia con la trasformazione subita dalle altre divinità adorate in questo angolo dell'Acropoli, per cui queste divinità di carattere originariamente agreste furono poi connesse con la storia mitica della città. Così avvenne, oltrechè con le Ninfe, con Eretteo-Erittonio, uno dei re ateniesi anteriori a Teseo, divinità ctonica nata dalla terra, dal corpo terminante in serpente, che una tradizione raccolta da Euripide (Jone vv. 281-283) fa perire trafitto dal tridente di Posidone fra la grotta di Pan e quella di Apollo, là dove si mostravano ancora le traccie del colpo letale. Così avvenne ancora con Hermes Nomios, che in un passo di Aristofane (Tesmoforiazuse vv. 977-981) è invocato insieme con le Ninfe e con Pan e che è identico all'Hermes che nel coro dello Jone e sui bassorilievi (*fig. 2*) guida alla danza le Ninfe. Dalla sua unione con una delle Cecropidi si faceva discendere la nobilissima gente dei **Κήρυκες**.

Dal fatto che l'Apollo dell'Imetto (che portava l'epiteto di Hersos che richiama alla mente la Herse Cecropide) è detto **Νόμιος**, cioè « pastorale » da un tardo biografo di Platone, dedusse ancora che anche l'Apollo dell'Acropoli (poichè si tratta della stessa divinità) doveva essere di natura originariamente pastorale, cosicchè tutto questo gruppo di culti risalirebbe ai tempi antichissimi nei quali la rocca serviva di rifugio a pastori.



Fig. 5 - Il « muro valeriano » presso la Chiesa di San Demetrio Katifori - Atene.

Il Dott. GIACOMO GUIDI ha esposto il risultato di alcuni suoi recenti studi sul luogo di provenienza delle erme dei cosmeti e delle numerose iscrizioni greche, che nel 1860 furono trovate incastrate fra le pietre del cosidetto « muro valeriano », nella regione di San Demetrio Katifori. Mostrò in proiezione il percorso della fortificazione medievale (*fig. 3*) che scendendo dalle pendici occidentali dell'Acropoli, andava verso l'antica Agorà, incorporando la Stoa di Attalo, di qui piegava ad angolo acuto (*fig. 4*) per andare a raggiungere il lato meridionale della Biblioteca di Adriano, poi saliva lungo la odierna via di Adriano e, nei pressi di San Demetrio Katifori, piccola chiesa bizantina, già demolita prima del 1860, voltava a sud (*fig. 5*), per ricongiungersi con la fortificazione della pendice meridionale dell'Acropoli. L'opinione quasi universalmente accettata è che tale muro sia opera del Duca di Atene Antonio Acciaioli (principio del XV secolo). Contro quest'opinione recentemente il Sotiriu (« Il muro Giustinianeo di Atene medioevale, Atene 1920 ») riprendendo una vecchia ipotesi del Curtius e del Bohn, ha sostenuto che il muro appartiene all'età di Giustiniano, basandosi sul fatto che in un tratto di esso si vedono gli stipiti e l'architrave d'una porta (*fig. 6*) che egli crede contemporanea alla fondazione di Santa Sofia a Costantinopoli essendovi scolpita una piccola croce bizantina, in una forma che, secondo il Sotiriu, non ricorre mai nei secoli seguenti. Ma la porta non può indicare la cronologia di tutta la fortificazione: si tratta di materiale riadoperato come è il caso per tanti altri frammenti epigrafici e architettonici di epoca greca e romana. E non si può ammettere che all'epoca di Giustiniano Atene fosse ridotta alla piccola città chiusa dal recinto « Valeriano ».



Fig. 6 - Porta con piccola croce bizantina nel cortile di una casa privata in via Adriano - Atene.

Le erme dei Cosmeti e le numerose iscrizioni efebiche rinvenute presso San Demetrio Katifori avevano fatto sorgere l'idea, recentemente ripresa dal Graindor (B. C. H. 1915 p. 242) che in quella regione dovesse sorgere un ginnasio e più precisamente il Diogeneion, qualche volta citato nelle iscrizioni efebiche. Il Guidi invece, basandosi sul fatto che molte iscrizioni simili sono state trovate anche nel muro valeriano presso la stoa di Attalo, che chiudeva a oriente l'antica Agorà, e in esse si dice espressamente *στῆσαι ἐν ἀγορᾷ* (I. G. II 316. 338, 465, 468, 469, 470, 471), ha sostenuto che anche quelle di San Demetrio, insieme con le erme, devono provenire non da un ginnasio, ma dalla antica piazza.

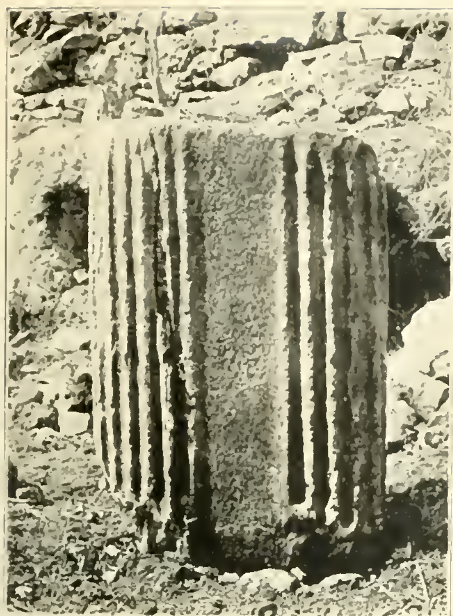


Fig. 7 - Frammento architettonico rinvenutosi nel « muro valeriano » a San Demetrio Katifori e proveniente dalla Stoa di Attalo - Atene.

e che invano si cercherebbe il Diogeneion nelle vicinanze di San Demetrio Katifori.

Tutto ciò coincide con il seguente passo di Aristotele (Pol. Ath. LIII, 4): « gli efebi si inscrivevano nei tempi più antichi su tavole bianche, con il nome dell'arconte sotto il quale erano stati iscritti e dell'eponimo che era stato arconte nell'anno precedente, ora invece si inscrivono in una stele di bronzo e la stele si pone dinanzi al Bouleuterio, presso gli Eponimi. L'espressione « dinanzi al Bouleuterio » corrisponde esattamente all'altra ἐν ἀγορᾷ poichè sappiamo che questo edificio era sulla piazza. Coll'andare dei secoli le iscrizioni non si fecero sempre in bronzo, ma anche in marmo, tuttavia anche queste, per la tecnica, per la forma dei caratteri, per il modo in cui si scolpirono le corone ricordarono sempre i prototipi metallici.

Anche le altre iscrizioni trovate insieme con le efebiche a San Demetrio furono tolte certamente a edifici che stavano o nell'agorà o nelle vicinanze di essa, e cioè dal Theseion (I. G. II 444, 445, 446) dal Metroon (I. G. III 67) dal tempio di Apollo Patroo (I. G. II. 1177 Base con firma di Leochares, il quale scolpì l'Apollo che stava sull'agorà dinanzi al tempio); e le numerose basi in onore di personaggi greci e romani, molte con firme di artisti, non possono provenire da un ginnasio, ma certamente dalla piazza, nei pressi della quale si sono rinvenuti molti altri monumenti di simil genere. Il Guidi fece anche notare che un caratteristico frammento architettonico, (*fig. 7*) costituito da due mezze colonne ioniche addossate, trovato anche esso nel « muro valeriano » a San Demetrio, deriva dalla Stoa di Attalo, il cui secondo piano era decorato di tali mezze colonne, secondo il gusto pergameno. Un curioso epigramma greco del poeta Illirio (I. G. III 399) già veduto e copiato da Ciriaco di Ancona, fu rinvenuto nel muro a San Demetrio e si trova tuttora posato a terra in quella regione: un altro epigramma (I. G. III 400) simile per il contenuto e per i caratteri e appartenente certo, come osservò il Dittenberger, a uno stesso edificio, fu trovato invece presso la stoa di Attalo e ciò conferma il rapporto che esiste fra i materiali di San Demetrio e quelli dell'agorà.

Evidentemente quando i costruttori del muro medievale scavarono fondamenta e fossati per la fortificazione, toccarono il piano archeologico dell'antica piazza e questa divenne una ricca cava di marmi per la costruzione del muro.

L'undici Aprile il Dott. AMEDEO MAIURI Capo della Missione Archeologica di Rodi illustrò con proiezioni di fotografie e disegni originali il monumentale Castello di Rodi ad Alicarnasso presso l'odierno villaggio di Budrum sulla costa anatolica prospiciente l'isola di Cos.

Il Castello, su cui esiste un'antiquata ed assai incompleta descrizione della Missione inglese degli scavi del Mausoleo nel 1856-60, fu visitato nel 1913 dal Dott. Gerola che sotto la diffidente sorveglianza delle autorità turche potè solo, nello spazio di poche ore, redigere un primo elenco dei numerosi stemmi araldici italiani, francesi, inglesi, spagnoli e tedeschi che decorano le mura della fortezza e ne contrassegnano le varie date di costruzione. Con l'insediamento nel 1919 dei nostri presidi militari in Anatolia, il Maiuri potè studiare con cura l'insigne monumento di arte militare cavalleresca, rettificare la pianta del castello, completare l'elenco delle sculture araldiche medioevali e procedere altresì ai lavori di restauro alle due torri d'Italia e di Francia che coronano la ridotta



Fig. 1 - Veduta di Budrum col Castello dei Cavalieri.

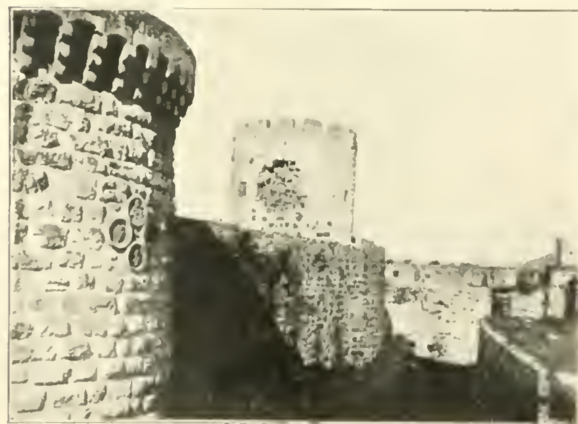


Fig. 2 - Torri circolari nel Castello dei Cavalieri Alicarnasso.



Fig. 3 - Mura nel Castello dei Cavalieri - Alicarnasso.

centrale, restauri resi necessari da gravi danni sofferti durante la guerra mondiale per ripetuti bombardamenti di navi francesi e inglesi.

Il Castello costruito nel primo decennio del secolo XV, forse nel 1404, sulle rovine di precedenti fortificazioni greche, bizantine e selgiuccide, è solidamente piantato con la sua triplice cinta di mura sull'angusto e roccioso scoglio, antico Zephirion, che domina il porto di Alicarnasso (*fig. 1*). Delle due torri della ridotta centrale la più antica è la torre di Francia, che per il caratteristico coronamento d'una torrella, ricorda la torre di Naillac a Rodi e riproduce il tipo delle torri isolate di tipo franco (donjon) del sec. XIII-XIV; ad esse segue la torre d'Italia che lo stemma del Capitano italiano Angelo Muscettola e un'iscrizione datata, sfuggita ai precedenti studiosi, fa riportare con sicurezza al 1436. A questo primo periodo segue immediatamente, la grande cinta del Castello che, mentre nei tre lati volti a mare fu più volte rifatta e rimodernata, mantenendo lo stesso perimetro, sul lato verso terraferma, subì una radicale trasformazione con un ultimo e definitivo ampliamento. Da questo lato abbiamo due cinte ben distinte che corrispondono nettamente a due periodi diversi della fortificazione cavalleresca nel Levante. Mentre la prima cinta, costruita fra il 1440 e il 1462, non fa che sostituire alle più antiche torri di pianta quadrata le torri circolari e semicircolari (*fig. 2*), la seconda grande cinta segna il trionfo del sistema della fortificazione italiana cinquecentesca a grandi terrapieni con le cortine a forte scarpata e una formidabile linea di profonde cannoniere in parte protette



Fig. 4 - Santa Caterina - Bassorilievo nel Castello dei Cavalieri - Alicarnasso.



Fig. 5 - Chiesa nel Castello dei Cavalieri - Alicarnasso.

obliquate in tutte le direzioni di tiro (*fig. 3*). Ispiratore di quest'ultima e definitiva trasformaziane dell'arte militare dei Cavalieri a Rodi a Cos e ad Alicarnasso è il gran maestro italiano Fabrizio del Carretto, il cui stemma, in grandi gruppi araldici, ricorre numerosissime volte, su tutte le parti più moderne della fortificazione entro gli anni 1514-1518.

Con varie fotografie il Maiuri illustrò inoltre l'arte scultoria dei Cavalieri che nel Castello di Alicarnasso figura in importanti rilievi di soggetto sacro, tra i quali è quello di Santa Caterina protettrice dei Cavalieri della lingua d'Italia (*fig. 4*) Nell'antica chiesetta del castello trasformata in Moschea turca e di cui si eseguì il ripulimento della graziosa facciata di schietto tipo rodio cavalleresco (*fig. 5*) si raccolsero a cura della Missione di Rodi i varî marmi dispersi nell'area del Castello e ricuperati in frammenti dalle rovine del bombardamento. Quanto ai monumenti di epoca arcaica e classica, che dovevano sorgere indubbiamente sulla rocca, uno scavo condotto nei grandi terrapieni di colmatura dei due cortili del Castello servirebbe indubbiamente a mettere in luce gli avanzi dell'antica acropoli della marmorea città dei dinasti della Caria.

ALESSANDRO DELLA SETA.

Gerente responsabile

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C. - Milano

ANTICHISSIME PITTURE CRISTIANE A ROMA.

I lavori per la costruzione di un grande garage per le automobili pubbliche di Roma nell'area tra Via di Porta Maggiore e Viale Manzoni hanno posto in luce un singolare monumento che non mancherà certo di raggiungere una larga notorietà tra gli studiosi, se pure non possa addirittura affermarsi che ad esso spetta un posto di assoluto primato nella storia dell'arte cristiana (1).

Dagli avanzi distrutti quasi per intero di un edificio romano che pare abbia avuto sin dall'origine ufficio di sepolcro, discende una scaletta che dividendosi poi in due rampe conduce a due ambienti costruiti sotto l'antico livello stradale. E da questi per altre scalette si discendeva entro gallerie e camere cavate nel tufo sottostante, ma dovute poi abbandonare per la insufficiente compattezza della roccia. Nella stanza terrena come nelle due sotterranee e nelle gallerie che ad esse immettono, si praticarono seppellimenti entro loculi e arcosoli cavati nelle pareti, e dentro *formae* cavate nel pavimento. E mentre tali ambienti erano adoperati a scopo funerario, si provvedeva a una loro decorazione che ebbe più di una ripresa, e alla quale i seppellimenti successivi arrecarono senza riguardo alcuno gravi danni. Infatti la principale delle stanze della quale soltanto intendo brevemente occuparmi ebbe pavimento di mosaico che fu poi parzialmente asportato per far posto a delle *formae*, ed ebbe alle pareti ricco ornamento di affreschi che poi in parte furono ricoperti dalla decorazione di una porta, in parte tagliati per cavare nuovi loculi.

Le tombe furono trovate tutte già spogliate. Il mosaico del pavimento aveva nel centro un'iscrizione che dice:

AVRELIO ONESIMO
AVRELIO PAPIRIO
AVRELIAE PRIMAE VIRG
AVRELIVS FELICISSIMVS
FRATRIS-ET COLIBERT-B-M-F

Dall'iscrizione non si ricava gran che per l'esegesi del monumento e per la soluzione del problema che, come vedremo, più ci sembra importante, ma in ogni modo non sarà male notare l'attributo di *virgo* dato alla donna ricordata Aurelia Prima, e l'appellativo di *fratres* che lega tutti codesti Aurelii, liberti di uno stesso Aurelio. Sarà quel nome di *fratres* da prendersi nel senso proprio di consanguinei? Può darsi, o meglio non può escludersi, ma data la grande facilità di dispersione cui la condizione giuridica dei servi dava origine, per commercio, divisioni ereditarie ecc., non era certamente caso molto comune che quattro germani, avendo servito tutti nella stessa casa, ed essendo tutti stati liberati dalla stessa persona, potessero dirsi *colliberti*. Sicchè non è improbabile che alla parola *fratres* debba darsi un significato diverso dal letterale.

La decorazione pittorica copre le pareti e la volta, e non è troppo mal conservata. Sulla volta simmetricamente scompartita si ripetono entro riquadri o medaglioni per quattro volte la figura del pastore con la pecora sulle spalle e per quattro volte quella del pavone di fronte con la coda aperta. Sull'arco presso la porta è una figura di uomo, barbato, vestito di tunica e di pallio, seduto su una rupe con un volume aperto

Ai piedi di lui nel terreno collinoso [illegible] pecore e delle caprette. Che la scena [illegible]odotta possa essere una scena reale, non [illegible]sibile pensare; se l'antico pittore avesse voluto rappresentare un guardiano di pecore, non gli avrebbe mai posto nelle mani un volume spiegato. Siamo dunque qui senza possibilità di dubbio nel campo delle allegorie e dei simboli.



Fig. 1 - Il Pastore che legge il volume.

Le pareti subito sopra lo zoccolo presentano tutt'in giro undici grandi figure di uomini per lo più barbati e di matura età, in piedi, vestiti di tunica bianca con *clavus* rosso e di pallio. Può darsi che una dodicesima figura fosse dipinta nell'angolo della parete dove s'apre la porta di accesso; non manca per essa lo spazio, e si notano tracce di colore che non permettono però una sicura identificazione.

Le figure sono di nobilissima fattura, e specialmente i volti pieni di personalità e di carattere sono tracciati con superba bravura. Il loro vestito non è la toga del cittadino romano, nè romani li farebbero del resto apparire le caratteristiche etniche dei loro volti. Ad allontanarli ancora dagli uomini della vita quotidiana dell'urbe contribuisce l'averli rappresentati senza calzari. Ma l'umile aspetto del loro vestito è nobilitato dal volume che appare nelle mani di parecchi di loro, e più che altro dalla elevatezza morale che traspare dai volti gravi e pensosi, dagli occhi dolci e vivaci, quasi rispecchianti una luce interiore fatta di serena e dignitosa bontà.

Nella parte più alta delle pareti sono altre scene singolari per novità, quanto poco chiare per significato. Nella parete a sinistra dell'ingresso, un grande quadro mostra a destra la veduta di una città posta in terreno collinoso, e rappresentata con vivo senso di realtà, senza alcun esempio di quelle vaghe e imprecise costruzioni architettoniche così amate nella pittura parietale romana, e che sono indicate come una nota caratteristica del così detto terzo e quarto stile pompeiano.

Dalla porta della città posta in basso esce un corteo di personaggi, e muove incontro a un altro corteo che si inoltra dalla campagna verso la città. A capo di questo è la figura purtroppo assai evanida di un giovane che monta un cavallo bigio in vivace movimento, e che stende il braccio destro in atto solenne e imperioso. Presso la porta della città è un asino bigio.



Fig. 2 - Le undici grandi figure di personaggi barbati (Gli Apostoli?)

Nella parete di fronte alla porta è pure la veduta di un'altra grande città in terreno accidentato, cinta di mura e tagliata da una grande fascia tortuosa gialletta che per la sua ampiezza vuol designare forse un fiume piuttosto che una via. Si nota qua e là qualche figurina nella città, ma il gruppo indubbiamente più interessante è quello che si affolla nell'angolo sinistro del quadro, in un'area quadrangolare cinta da portici, e che è adunato ad ascoltare un personaggio seduto nel centro. La piccolezza delle figure e la meno buona conservazione non lasciano vedere i tratti caratteristici di questa figura di docente, che pare però barbato come il pastore docente sul monte. Tra le figure di ascoltatori, sembra rivestire particolare importanza una donna in piedi di fronte al maestro. La scena di questa parete fu poi in parte ricoperta dalla decorazione in mattoni intagliati che si sovrappose alla porta che in essa si apriva, decorazione che più si avvicina a quella di alcune tombe della Via Latina o del così detto tempietto del dio Rediculus nella valle della Caffarella, e di altri monumenti comunemente attribuiti al II secolo dell'impero. Sarebbe però molto imprudente valersi di questi raffronti per datare il monumento, tanto più che il Bendinelli ha osservato che la decorazione laterizia sembra esser quaggiù riportata da altro luogo, dove prima era stata adoperata.

Nell'angolo tra questa parete e l'altra a destra dell'ingresso è raffigurata una scena di banchetto:

... uomini sono seduti a mensa, due ...ano delle vivande; tra loro, in piedi, ...mo che parla e porge un calice: uno ...nvitati o il direttore della mensa.

Nella parete di destra è un'altra singolare scena: in lontananza a destra un paese rupestre, a sinistra una casetta e una fonte presso la quale è una donna; più vicino una mandra di animali domestici: buoi, asini, cavalli, capre. Sul primo piano tre figure di uomini nudi che incedono verso destra, tenendosi per mano, un grande telaio verticale piantato in terra, una figura di donna in piedi, un uomo barbato seduto in terra.



Fig. 3 - Uno dei personaggi.

L'altra camera sepolcrale fornita anche essa di *formae* e di arcosolii presenta decorazioni pittoriche assai meno belle e meno significative. Nel vestibolo semplici riquadri con figurette minuscole di uomini e di animali, nella sala principale sulle pareti di fondo di tre arcosolii sono tre volte ripetute dodici figure in piedi una volta rappresentanti tutti uomini, due volte sei uomini e sei donne. Nel medaglione centrale della volta è una figura di donna velata in piedi tra due vecchi barbati, uno dei quali ha nelle mani un volume, l'altro una verga. Fu notata anche nel vestibolo di questa seconda camera una figuretta femminile, presso la quale sono due aste colorite di verde in forma di croce (Bendinelli l. c. p. 140); ma per la sua collocazione non crederei che ad essa debba attribuirsi troppa importanza.

Cogliere il significato e il nesso di queste figurazioni non è agevole nè sicura cosa. Le decorazioni della volta della prima stanza (*Pastor Bonus* e pavone) ripetute molte volte in monumenti sicuramente cristiani mi sembra debbano far senz'altro concludere per la cristianità del nostro ipogeo(2) anche se per le altre pitture cercheremo invano riscontri nel repertorio delle pitture cemeteriali.

Chi del resto potrebbe negare la grandissima probabilità che il pastore seduto sul monte col volume spiegato sulle ginocchia possa rappresentare il Cristo? Non è proprio il discorso sul monte l'atto costituzionale del Cristianesimo? Non è nella enunciazione delle beatitudini, nella proclamazione che beato è chi piange e chi soffre ingiustizia il più nuovo, il più insolito, il più audace postulato che distaccava e distingueva la dottrina del Cristo da ogni altra dottrina filosofica e religiosa preesistente?



Fig. 4 - Pittura dell'arcosolio di destra.

E se in un ambiente, così fortemente impregnato di cristianità, vediamo dodici figure di uomini gravi e pensosi, miti e solenni, che non hanno aspetto nè vesti romane, come faremo a negare che esse possano con grandissima probabilità rappresentare gli Apostoli? Aggiungerò che due di quelle figure non si discostano troppo dall'aspetto tradizionale, che molti monumenti cristiani danno agli Apostoli Pietro e Paolo, e specialmente al primo, con notevole frequenza ripetuto nei monumenti romani (3). Non deve far meraviglia la determinatezza e la costanza nell'effigie di San Pietro e di San Paolo di fronte alla incertezza e alla variabilità della figura del Cristo. Gesù non fu noto che a Giudei, aborrenti dalla riproduzione della figura umana; gli Apostoli ebbero contatto con il mondo classico e con il mondo romano, nel quale specialmente e per l'antico uso delle *imagines maiorum,* e per l'alto significato politico della *imago Augusti,* il ritratto ebbe larga diffusione e manifestazioni artistiche di costante, altissimo valore, Non è pertanto da escludere che il tipo di San Pietro e di San Paolo sia stato fissato in base a documenti genuini e forse anche contemporanei.

Rimarrebbero a spiegare le scene del registro superiore delle parti. L'autore della *editio princeps* di queste pitture, Goffredo Bendinelli, di fronte al comune vezzo di un troppo facile svagarsi dell'ermeneutica monumentale dietro a tracce di simbolismi e di allegorie ha forse temuto di lasciarsi portare troppo lontano, e ha voluto costringere il suo acume esegetico entro i limiti del più rigido realismo. Dove ha visto un telaio, una donna, e un



Fig. 5 - S. Pietro (?).

uomo assiso in terra non è voluto andare a cercare altro che Penelope e Odisseo, e dove ha visto un uomo a cavallo incedente innanzi ad altri, non ha veduto altro che una *ovatio* (4).

Ma come non ci si dovrebbe preoccupare dello slegamento, della sconnessione di queste scene di mitologia omerica o di vita romana con il contenuto nettamente cristiano o cristianeggiante delle altre figurazioni? Non mi pare dubbio, che anche a queste scene debba attribuirsi un valore allegorico che abbia stretta connessione con le prime. Quale precisamente? Non saprei dirlo con sicurezza, nè oserei troppo insistere su alcuni accenni al patrimonio di concetti e di avvenimenti evangelici che forse potrebbero esser ricercati in alcuno dei quadri. La scena di banchetto con l'uomo in piedi che sorregge un calice può facilmente rientrare entro il pomerio della cristianità. L'uomo che parla in cattedra alle turbe in un ampio piazzale cinto da portici sarebbe per avventura il Cristo docente entro il recinto del tempio di Salomone? E la donna che in quella scena ha una parte preponderante potrebbe rammentare qualcuna delle non poche scene evangeliche, nelle quali l'insegnamento, l'azione o il prodigio del Cristo si rivolge a una donna? E l'umile asinello bigio legato presso la porta della città nella scena che il Bendinelli ha chiamato *ovatio* non potrebbe voler accennare con un particolare storico allo svolgimento del fatto dell'entrata a Gerusalemme che erasi poi trasmutato in una forma romanamente più intelligibile, calcata sul modello di un *adventus Augusti* e non sulle estrinsecazioni peculiari ad usi orientali delle vesti distese a terra e dei rami di olivo?

Avremmo pertanto in un sepolcro sulla pubblica via all'aperto, vicino e frammisto a monumenti sepolcrali pagani, dei quali numerosi avanzi sono apparsi negli ultimi anni (5) la dimora estrema di un nucleo di cristiani o di simpatizzanti con le dottrine cristiane. Il sepolcro sembra essere stato di proprietà privata, forse di quell'Aurelius Felicissimus ricordato nell'iscrizione del pavimento, e solo più tardi si sarebbe tentato di ampliarlo, cavando delle gallerie cimiteriali, e dandogli forse quella figura giuridica di proprietà comune della *ecclesia* che acquistano i vasti cimiteri della Roma Sotterranea.

Questo carattere del sepolcro, lo stile della decorazione e delle pitture, il fatto che esso viene a trovarsi entro la cinta delle mura Aureliane, e che deve pertanto essere stato costruito prima di queste, e anche il nome di Aurelii, divenuto, come si sa, diffusissimo con Caracalla, consigliano ad attribuire alla prima metà del sec. III il monumento.

Abbiamo pertanto in esso un documento di

cospicua antichità della diffusione in Roma delle idee cristiane.

Della primissima schiera di fedeli passata al cristianesimo dopo le prime predicazioni di Pietro in Gerusalemme, dicono gli Atti degli Apostoli: *multitudinis autem credentium erat cor unum et anima una* (6). Il semplice, magnifico elogio alla cristianità neonata può sembrare amara ironia a chi considera la storia del cristianesimo subito dopo quei primi mesi. Chi potrà esser sicuro d'aver enumerato tutte le varietà di atteggiamenti mentali, di intuizioni, di interpretazioni che poterono aver subito le idee cristiane nella loro diffusione pel mondo? E se già subito nei primi mesi di predicazione evangelica ellenisti e giudei di Palestina, Nicolaiti e Simoniani, scrupolosi osservatori dei riti e delle forme esterne della legge, e spregiudicati amici dei pagani dividevano già quei primi israeliti, ai quali il semplice cambiare in fede di fatto compiuto una speranza di evento da compiersi bastava per potersi dire cristiani, quali più ampie e profonde differenziazioni non dovettero aversi, quando le dottrine di Gesù furono annunciate alle genti?

Non è improbabile pertanto che abbiano a trovarsi in Roma monumenti nei quali figurazioni del più consueto e più ortodosso repertorio cristiano si trovino frammiste ad altre inusitate, e apparentemente poco riducibili a quel patrimonio di idee. Sicchè, quando il Bendinelli, che pone in dubbio il cristianesimo di queste pitture, ritiene d'aver trovato un argomento favorevole alle sue esitazioni nel fatto che " persino i più fervidi sostenitori della natura cristiana del monumento, sono costretti, dato il carattere eccezionale delle pitture, ad ammettere un cristianesimo non ortodosso ,, egli non è nel giusto.

Ci sarebbe piuttosto da meravigliarsi che le divergenze dalle rappresentazioni abituali non apparissero frequenti, specialmente in una città come Roma. Ritengo pertanto che non possa



Fig. 6 - S. Paolo (?).

revocarsi in dubbio un contenuto cristianeggiante nelle idee della gente sepolta in questo singolare ipogeo.

Se a causa della esegesi mal sicura delle importanti scene dipinte il monumento non si può dire che abbia ancora tutto il suo valore per quanto riguarda la storia del cristianesimo, ben più luminosamente appare sin d'ora l'importanza di esso nei riguardi della storia dell'arte romana e dell'arte cristiana. Nella quale figurazioni così ricche di contenuto, così egregie di forma, e così remote per età sono certo di estrema rarità e di altissimo pregio. E non tanto forse per quelle parti che più attraggono a prima vista l'attenzione e l'ammirazione, quali i nobilissimi e vigorosi ritratti - comincia infatti già ad affermarsi, specialmente per gli studi del Delbrueck e dell'Albizzati (7) la perseverante elevatezza dell'arte del ritratto pur nella tarda decadenza della romanità - ma più mi sembra sia da tener conto del felice senso paesistico, della abilità nel comporre la scena,

[illegible] economia del quadro, doti arti-[illegible] che per la scarsezza grande di [illegible] pittorici del II-III secolo, sia cristiani che pagani, ci appaiono così preclare, come quasi sconosciute.

R. PARIBENI.

(1) Un primo rapporto ampio e diligente redatto dal dottor Goffredo Bendinelli è pubblicato in *Notizie degli scavi* 1920 p. 123-141. Una parola di lode merita il custode dell'Ufficio Scavi, Antonio Spagnuolo che vigilò con sommo zelo la zona durante grandi movimenti di terra. Come pure un vivo ringraziamento va tributato alla Società Trasporti Automobilistici e all'avv. De Cupis che la rappresentava per la condiscendente deferenza che dimostrò verso le esigenze scientifiche e monumentali del luogo.

(2) Non è possibile pensare che in pitture d'età imperiale e di carattere funerario, quali queste sono, la figura del pastore con una pecora sulle spalle, ripetuta per ben quattro volte, possa avere il significato generico di un qualunque Κριοφόρος e non quello specificatamente determinato di *Pastor Bonus*. Cfr. Veyries, *Les figures criophores dans l'art grec, gréco-romain et chrétien*. Paris, 1884.

(3) Cfr. in proposito uno studio di G. Wilpert che sarà prossimamente edito negli Studi Romani.

(4) Forse lo ha fatto accorto il caso occorso al collega Fornari che non avendo voluto registrare la interpretazione più ovvia delle scene della conca della basilica sotterranea di Porta Maggiore, da lui e da tutti enunciata al momento primo della scoperta, ha lasciato che altri la manifestasse come sua propria scoperta non mai prima vista da alcuno.

(5) Cfr. GHISLANZONI in *Not. Scavi*, 1911 p. 393.

(6) *Actus Apostol.*, IV, 32.

(7) DELBRUECK - *Carmagnola, Porträt eines römischen Kaisers* in *Röm. Mitt.* 1914 p. 71; *Porträts byzantinischer Kaiserinnen, ibid.*, 1913 p. 310-352. ALBIZZATI, *Vetri dorati del terzo secolo d. Cr.* in *Röm. Mitt.*, 1914 p. 240 e nel prossimo volume degli Atti della Pontif. Accad. d'Archeologia.

LA NUOVA MADONNA DI JACOPO BELLINI DELLE GALLERIE DI VENEZIA.

Nella sacrestia della chiesa di Legnaro, villaggio perduto nella verde pianura a poche miglia da Padova sulla via di Piove di Sacco, stava una vecchia tavola (1) raffigurante la Vergine col bimbo molto danneggiata, detta, senza alcun fondamento, dell'Avanzi o della scuola padovana della fine del trecento (2). La guerra, che ci costrinse a raccogliere anche dalle piccole chiese di campagna le opere d'arte di qualche importanza, ci ha portati ad aver tra mani quella tavoletta e facilmente così a scoprire ancora una delle Madonne di Jacopo Bellini. Quella povera tavola, senza culto, priva della sua antica cornice, male poteva essere apprezzata e tenuta in onore nella chiesa di Legnaro, che, rifatta completamente sull'antica nel 1778 da Giorgio Massari, nessun altro ricordo conserva del tre o del quattrocento. Si è stimato perciò opportuno riscattarla e così è passata di recente in proprietà dello Stato nelle Gallerie di Venezia.

La riproduzione che qui ne diamo, per quanto, mentre rende più visibili e penosi i danni della pittura, non ne metta nel giusto valore la vivacità e la sfumata dolcezza del colore, ancor delizioso in tante parti, è sufficiente a persuadere ognuno della giustezza dell'attribuzione al vecchio caposcuola della pittura veneziana. La faccia della Vergine, di disegno largo ma superficiale, quasi a fior di pelle, l'arco delle sopracciglia, la linea dolcemente sinuosa dell'apertura degli occhi e quella della bocca, la testa vivace del bimbo e le sue gambucce irrequiete, il manto con pieghe leggermente goticheggianti intorno al capo e che poi cade disteso, i nimbi rossi rilevati d'oro con iscrizioni gotiche o con lettere imitanti le cufiche della Madonna di Legnaro, hanno così stretta somiglianza coi caratteri formali del-



Jacopo Bellini: La Vergine col Bambino - Venezia, RR. Gallerie.

[illegible] …onna dal Manto rosso delle Gal- [illegible] …enezia, di quella di Lovere e di [illegible] …gli Uffizi, che, concordando lo stesso [illegible] …mo di ieratica ma soave solennità, si [illegible] …no sicuramente tutte dipinte dallo stesso artista.

Il fondo della Madonna di Legnaro, forse in origine di un forte verde, si è fatto nero, il manto, di una tinta cupa bellissima di un rosso paonazzo, risvolta nero intorno alla testa e al collo, la tunica del bimbo è verde e il suo piccolo manto rosato mostra, specialmente intorno alla gambetta rialzata, le lumeggiature, care a Jacopo, a minute striature giallo-oro.

Il largo nimbo della Vergine con lettere gotiche, similmente a quello della Madonna di Lovere, porta così scritta l'antifona: *Regina celi letare alleluia quia quem meruisti portare alleluia;* e pare che in special modo al dolce affetto della madre divina, che il bimbo vagheggia e accarezza, si sia ispirato il pittore in cotesta variante dell'eterno motivo.

A confronto della vecchia Madonna di Jacopo delle Gallerie di Venezia, così vicina ai modelli di Gentile da Fabbriano, così rigida, fredda e quasi grossolana e giustamente da tutti ritenuta la sua più antica, cotesta nuova ha più speciale importanza perchè si può ritenere con probabilità come l'ultima, la più evoluta, la più dolce e viva della serie sempre più copiosa delle Madonne del primo Bellini. Mentre le altre, vedute di faccia, stanno assorte nel loro pensiero, assenti, lontane, cotesta, volta di tre quarti, guarda, sia pur dolorosamente, la sua creatura e se l'accosta maternamente con l'atto alterno delle mani, l'una che regge, l'altra che stringe, precorrendo o meglio imitando i portenti affettivi delle divine mani del Giambellino. Ma ben più liberamente la vita, la gioia, l'affetto, fuor d'ogni ieratica compostezza, vibrano nel bimbo che accarezza la madre sotto il mento, con uno spirito di umanità che è nuovo in Jacopo Bellini.

Pur troppo il logorio della tavola ha tolto ogni rilievo alla faccia della Vergine e più ancora alle sue mani e a quelle, così ben mosse, e ai piedini del bimbo. Solo la tonda testa infantile conserva, per gran parte intatta anche nelle ultime velature, la vivacità del colorire, che ha ardori di carne viva e di sangue. Tuttavia, assai meglio di quello che suggerisca la riproduzione, non è sgradevole ai fini intenditori la contemplazione di cotesta tavola così maltrattata nell'abbandono in cui era lasciata sinora, e, benchè forse altre Madonne di Jacopo e più ancora dei suoi grandi figliuoli, peggio ridotte della nostra, sian state rimesse con arditi restauri agli onori dell'ammirazione profana e agli altissimi prezzi del mercato, è meglio che la nostra rimanga sinceramente coi suoi danni e i suoi pregi. Se ne giova anche lo studio della tecnica di Jacopo e della pittura veneziana della prima metà del quattrocento con le sue accurate sottoposizioni e le ombre leggermente verdastre.

La nostra Madonna di Legnaro aveva un tempo la sua cornice, simile, come mostra il solco sul fondo nero, che superiormente svolta e si incurva, alle cornici della vecchia Madonna delle Gallerie di Venezia e di quella di Lovere; e i vecchi fabbriceri ricordano ancora che la vecchia cornice male andata era stata riposta in soffitta, ma ora più non se ne trova frammento. Tutto porta a credere che già nel quattrocento appartenesse all'antica chiesa di San Biagio di Legnaro sulla quale avevano giurisdizione i benedettini di Santa Giustina, investiti già in tempi antichissimi della proprietà delle campagne più ricche della fertile pianura tutt'intorno. Nè è da escludere, poichè coteste Madonnine servivano piuttosto al culto e all'ornamento dei nobili sacelli privati che delle chiese, che per qualche signore o per qualche abate, residente a Legnaro, la abbia dipinta il Bellini e che ben per tempo sia poi passata in dono

alla chiesa. Sappiamo quante relazioni d'arte e di interessi mantenne sempre Jacopo a Padova e in tutta la regione. Le epigrafi romane di Este di Monselice e di altre località del Padovano, riprodotte con tanta cura nei suoi disegni(3), ci fanno credere che egli non disdegnasse di viaggiare e di soggiornare anche qua a là nei centri minori. A tutta prima anzi impressiona la notizia che di quelle epigrafi una di M. ACUTIO(5) fosse un tempo proprio a Legnaro, se non sapessimo che molto tardi ve la portarono nella loro villa i Busenello, traendola dall'eredità del famoso Museo Naniano di Venezia.

Jacopo rimase lontano dalla sua città, e probabilmente soggiornò allora in terraferma nel Padovano, dal 1443 al 1452, e a Padova era certamente verso il 1453 per il matrimonio della figliola con Andrea Mantegna e poi nel 1460, quando coi figliuoli dipingeva la pala d'altare della cappella del Gattamelata al Santo. Ma, senza dar troppo peso a tali notizie, chè una Madonnina poteva ben essere mandata da Jacopo a Legnaro tanto da Venezia quanto da Padova, a chi gliela commise. Come abbiamo veduto, la pittura, tanto più se si confronta con quella del 1448, trovata anni sono ad Imola e poi passata a Brera, l'unica datata, non disconverrebbe all'età più matura del maestro, anzi al tempo in cui il Giambellino aveva, pur senza abbandonare il nido paterno, già aperte le ali a provarsi ai suoi altissimi voli. Non mi sembrerebbe troppo ardito giungere sino al 1460, quando già ben valida doveva essere al Santo la collaborazione nelle opere del padre dei due figliuoli, ormai trentenni.

In lavori di così piccolo impegno, come coteste Madonnine, delle quali giustamente noi facciamo gran conto, ma che allora pittori di tanta attività dovevano creare facilmente tra l'una e l'altra maggior fatica di vaste e complicate composizioni, non è da supporre fosse frequente, come in quelle, la collaborazione di artisti che pur lavoravano nella stessa bottega. Erano a mio credere lavori che ognun faceva a suo genio per sè e per i suoi clienti, e per ciò non sarebbe da far le meraviglie, per quanto il Berenson professi contraria opinione, che contemporanea alla nostra Madonna di Jacopo fosse taluna di quelle del Giambellino di ben altro valore delle paterne, che hanno l'acerba soavità del giovane pittore che in coteste piccole opere, esprime liberamente la sua anima e le sue visioni, mentre nelle maggiori forse ancora era ossequiente agli insegnamenti e alla esperienza del padre. Nè si può escludere che Jacopo, che visse sino al 1470 e probabilmente operò anche dopo il 1466, non abbia sentita e seguita in qualche parte l'opera di rinnovamento del grande figliuolo; e nella nostra Madonna forse ne abbiamo la prova.

Per tutto ciò la nuova Madonna di Jacopo Bellini trova degnamente il suo posto nelle Gallerie veneziane e vi è accolta lietamente.

GINO FOGOLARI.

(1) Misura m. 0.71 per m. 0.535.

(2) DON FORTUNATO GIACOMELLO, *Legnaro - Cenni Storici*, Padova, Tipografia Antoniana 1903.

(3) Vedi le notizie raccolte e ordinate da ultimo nei documenti da CORRADO RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, Alinari 1908, ridiscusse poi dal TESTI nel II volume della sua *Storia*.

(4) RICCI, *Op. cit.*, Vol I. *Il libro del Louvre*, pag. 70-71 disegni 48 e 49.

(5) Vedi *Corpus Inscriptionum latinorum*, V N. 2553.

CHIESE NILIANE.

I. LA CHIESA DI S. ADRIANO

A S. DEMETRIO CORONE (COSENZA)

IL PAVIMENTO.

(Continuazione numero prec.)

Ritornando ora nell'interno della chiesa, merita un attento esame il pavimento in "*opus sectile*,, di marmi di svariata e pittoresca policromia. Una porzione di esso, logorata dal calpestio e priva delle cure delicate, che siffatte opere richiedono, è stata supplita in mattoni. La nostra pianta generale indica esattamente quel tanto che ancora è rimasto superstite della vaga e costosa opera normanna. Il disegno ornamentale è dato da riquadri, che invadevano anche le navatine, ed ognuno di essi racchiude svariati motivi lineari e geometrici, con prevalenza della losanga; la linea curva e circolare appare solo in via di eccezione in due delle formelle ad elementi animali. Mediante un largo impiego di marmi e di pietre colorate si è ottenuta una vaghissima policromia, la quale risalta col lavaggio e dà l'illusione di un vasto tappeto orientale disteso sul pavimento del tempio. Se non che per il logorio dei secoli, per gli avvallamenti prodotti dai terremoti, per difetto di manutenzione, ed anche per la limitata durezza di taluni degli elementi, molte parti dell'opera si sgretolarono e si decomposero; si fecero bensì dei pessimi risarcimenti con mattoni, sovratutto nella metà orientale della chiesa, dove però è dubbio che l'"*opus sectile*,, si estendesse, perchè soltanto davanti ai tre altari recenti vennero rimessi in opera tre grandi ritagli antichi. Se un giorno prossimo, come è desiderabile, la Soprintendenza ai Monumenti della Calabria, addiverrà ad un razionale restauro di questa chiesa, le cure più delicate essa dovrà rivolgere al consolidamento ed al restauro di questa rara opera quasi musiva [1].

Il pavimento, ripeto, è formato di grandi riquadri o formelle, entro cui stanno inscritte mattonelle marmoree policrome, a losanga in svariatissime combinazioni, a poligoni, ad opera spigata, a quadri, a stelle poligonali, a croci, etc.; forme tutte che nelle loro complicazioni più che da una adeguata descrizione si rilevano dal qui allegato campionario *(fig. 17)*. Questo pavimento di Sant'Adriano meriterebbe anche di essere studiato dal punto di vista petrografico. Abbiamo in esso una tavolozza di colori (bianco, bigio, rosso, venato, verde, gialletto, verde screziato tenero, verde screziato duro, cioè verde antico). Ora, a prescindere dalle fasciature dei grandi riquadri in marmi chiari (bianchi monocromi) oppure venati, e tutti antichi, i tasselli minori, a più vivace colorazione, sono di rocce o africane o calabresi. Di verde antico e di porfido orientale si hanno elementi assai scarsi e di piccola mole in un pannello sotto il gran porticato di sinistra, e nella pantera di centro. Ma sono eccezioni. Poi quantitativamente vengono i marmi africani; la prevalenza è però data dalle bellissime rocce e brecce calabresi, di cui nella Cassa di Risparmio di Cosenza si è voluto fare una costosa ma veramente magnifica mostra, a dimostrare le insigni e mal note ricchezze petrografiche della regione. I marmorai ed operatori normanni ricorsero adunque a due fonti diverse, per trovare

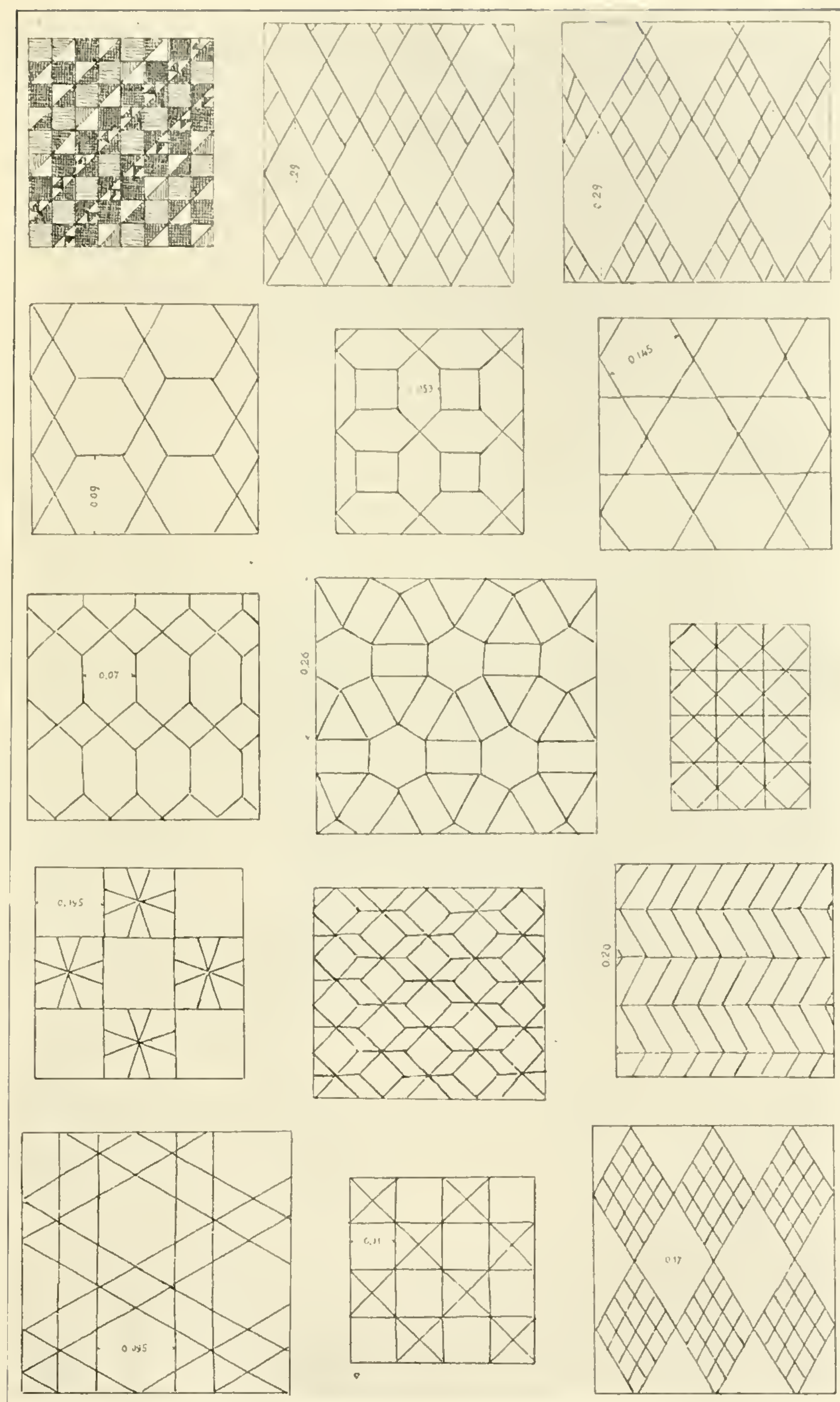


Fig. 17 - Motivi del pavimento della Chiesa di S. Adriano a S. Demetrio Corone.

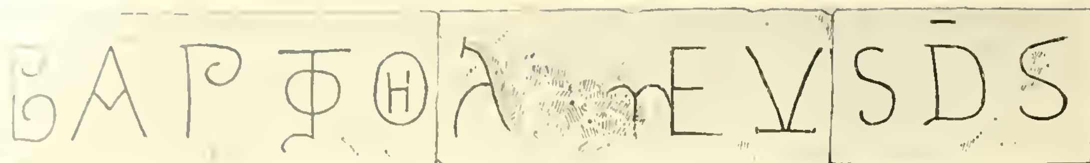


Fig. 18 - Facsimile di iscrizione del pavimento - Chiesa di S. Adriano.

il materiale loro necessario; ad uno o più campi antichi di rovine, ed ai monti e alle fiumare della regione cosentina; e così ebbero gli elementi per il loro tappeto lapideo policromo.

Lo sfruttamento di antiche rovine viene poi accertato anche dai risultati di una inchiestina epigrafica da me istituita, ed a cui prima nessuno aveva pensato. Per essa si vede come vecchie tabelle marmoree romane inscritte siano state ritagliate, per ottenere le fascie e gli elementi dei complicati disegni. Pur troppo vennero così sacrificati numerosi titoli, resi ancor più frammentari di quel che non fossero; e poichè sono tutti titoli latini, e non uno solo greco, io penso alle non lontane rovine dell'antica Copia, che ebbe vita fino in tarda epoca, e di cui appena 4 modesti titoli sin qui si possiedono (Mommsen, *C. I. L.* X pag. 17 e sg.).

a) In due rombi in marmo bianco, attigui, nel centro della chiesa, a belle lettere (alt. cm. 10)

VS ed R

b) Sotto il quarto pilastro di sinistra, quadretto marmoreo, corniciato in basso, di cm. 26 24

[*sua p*] | ECVNIA
? [*pos* / *vo*] | /ERVNT

c) Una delle grandi lastre marmoree (centimetri 76 / 56) che coprono la tomba di un vescovo anonimo, al centro della chiesa (l'unica in essa esistente), davanti l'altare maggiore, reca all'angolo inferiore destro questo avanzo di titolo cristiano, a piccole lettere del IV fine o del V sec.

HIC ES | [*t depositus*]
MARC | [*ellus*] o qualche nome analogo.

È questo il primo titolo cristiano che spunta nella regione; ed è vano indagare se esso venga da Copia, o da altra località.

d) Davanti all'altare minore di sinistra, quadretto marmoreo di cm. 14 14 coll'avanzo:

. . . . L I L . . . .

Parecchi sono altresì gli avanzi di marmi antichi con resti di cornice o di losanghe incise; e può ben darsi che avanzi epigrafici si ascondano altresì nelle faccie capovolte dei vari pezzi. Sotto il terzo pilone di sinistra si è persino messo in opera un piccolo brano di un vero e più antico mosaico (sic) a tasselli cubici grossolani in bianco, con accenni a giragli in nero; mosaico difficilmente romano, attesa la sua scadente fattura.

Di ben altra portata è la scoperta da me fatta su tre lastrine di cipollino contigue (altezza cm. 10, lunghezza complessiva cm. 76), all'estremità occidentale della chiesetta, sotto la colonna di porfido. Sotto la polvere ed il terriccio, mi è venuto fatto di mettere a vista l'iscrizione che produco in facsimile a fig. 18; essa è chiara nel primo pezzo, obliterata nel secondo. Io leggo: *Bartoholameus d(e) s(uo),* sottinteso *fecit.*

Le lettere sono rozze, faticosamente incise, mescolando qualche elemento greco (la **P** per R, il **Λ** per L). Il titolo è segnato nel riquadro a sinistra del disco con leone e serpente araldico, e poichè non trattasi di pezzi raccogliticci, ma di lastrine facenti parte integrale dell'"*opus sectile*", non cade dubbio che qui non si abbia un titoletto inerente all'opera stessa, cioè il ricordo di

codesto Bartolomeo, il quale a sue spese fece o fece fare, non oso dire se l'intero pavimento, o più probabilmente una parte di esso. È qui superfluo ricordare le analoghe iscrizioni musive di pavimenti cristiani, ove si ricorda chi sostenne la spesa, per un tratto dell'opera, che sovente viene anche misurata (2). L'insperata scoperta di questo titolo risolve varie questioni; le lettere sono di foggia normanna; quindi di tempi normanni e non bizantini risulta anche l'opera di pavimentazione. Ciò si corrobora anche dal fatto che il titolo è tutto in latino, lingua non accolta dai basiliani in età bizantina. In terzo luogo la grafìa ha parecchie rispondenze, salvo il minor modulo delle lettere, col ricordo di quel

Blasius Venerabilis Abbas
Hoc Totum Iussit Fieri

che pavimentò la chiesa del Patir presso Rossano (3). Il pavimento del Patir è in prevalenza a mosaico grossolano, in parte ad " *opus seticle* „ ; io ritengo che le due opere, normanne, sieno presso a poco contemporanee; ma di questo dirò più avanti.

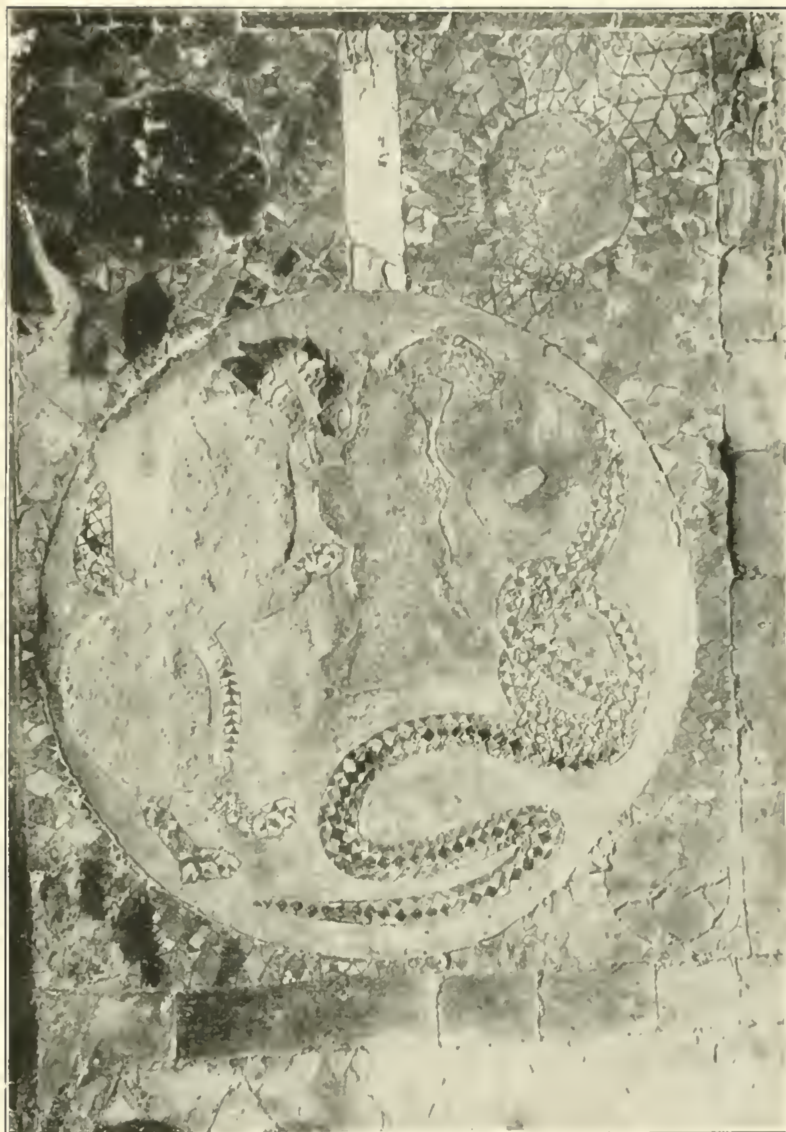


Fig. 19 - S. Adriano - Lastra figurata del pavimento.

Chi era questo Bartolomeo? Sappiamo che un Bartolomeo fu uno dei discepoli prediletti di S. Nilo, anzi autore del suo *Bìos* e fondatore del Patirion. È egli l'autore, cioè il promotore del pavimento? Non è impossibile, malgrado qualche difficoltà cronologica.

A completare la descrizione del pavimento, resta ora che io dica delle placche figurate, le quali in numero di 4 erano distribuite nel modo che vedesi indicato nella pianta (fig. 1), alle cui lettere io qui mi richiamo. Sono dei mosaici di una tecnica minuta speciale, completamente diversa da quella del resto del pavimento, inseriti a tarsia in lastre marmoree.

A). Disco marmoreo (*fig. 19*) diametro m. 1,01, colla figura di un leone rampante ed una serpe erta sulle sue spire, affrontati e forse in lotta, per contendersi un terzo piccolo animale che stava al centro; di esso disgraziatamente, come della più gran parte del leone, non è rimasta che l'orma



Fig. 20 - S. Adriano - Disco figurato del pavimento.

incerta, riempita di cemento. Del leone non sono superstiti che la testa e le estremità; la serpe invece ha perduta la sola testa ed il collo. I corpi sono trattati a quadretti e losanghe policromi. Il disco marmoreo formante una specie di « emblema » è alla sua volta inscritto in un rettangolo quadrigliato con due dischi di verde calabrese in due angoli, ed altri due di breccia carnicina e verdastra negli opposti; i dischi minori sono circondati di una breve raggiera.

B). Altro disco marmoreo meglio conservato, (*fig. 20*) diametro m. 1,05, inserito alla sua volta in un riquadro a triangoli formanti una variopinta scacchiera. Una serpe attorta a triplice spira intorno al proprio capo, e formante tre nodi alla periferia, ha il corpo, dirò così, arlecchinesco, a minuti tassellini angolari in bianco, rosso e verde. La testa è tutta di verde antico (occhio bianco, corno rosso) e la bocca ne è conformata a becco socchiuso.

C). Lastra marmorea rettangolare di cm. 91×101 (*fig. 21*) cinta di una angusta fascia a losanghe policrome. Al centro una pantera di profilo colla faccia di fronte; la gaietta pelle è a quadretti in bianco, rosso, verde-cupo e giallo. La maschera e la giubba a grandi tarsie lanceolate, sono del paro policrome.

D). Altra lastra marmorea rettangolare di cm. 57×137 (fig. 22), con spinopesce ed esagoni lungo i lati maggiori. Nello specchio centrale di marmo bianco è inscritta una serpe due volte attorta ad 8, con una seconda coda supplementare; il corpo è anche qui a triangoletti b. r. v., rari i gialli, la testa a becco socchiuso è di grandi tesselli verdi [4]. Si osservi l'espediente puerile delle strisce nere per separare le spire del serpe, dove esse verrebbero a stretto contatto.

Questo pavimento va studiato dal punto di vista degli elementi ornamentali che lo compongono, colla tecnica e policromia vaghissima, che oggi ancora, malgrado gli infiniti strazî sofferti, rivive



Fig. 21 - S. Adriano - Lastra figurata del pavimento.

sotto un getto d'acqua. Sembra un tappeto od una serie di tappeti *παντοίκιλοι* accostati. Ed il repertorio delle forme geometriche fondamentali nelle loro svariate e capricciose combinazioni induce pur anco in illusioni, secondo il punto di vista da cui taluni elementi si leggono: gli esagoni, ad esempio, diventano stelle a sei becchi, o grandi triangoli, a seconda si considerino gli elementi fondamentali, od i complementari, i triangoli si decompongono in triangoletti o si assommano in quadrati. È un gioco bizzarro e fantastico dei piccoli elementi fondamentali, con effetti ben diversi da quelli del vero mosaico, di cui non è che una degenerazione, come nell'opera cosmatesca, più aristocratica, di cui, che io sappia, non si ha traccia in Calabria, e nella quale è frequente la forma circolare, che qui è eccezione.

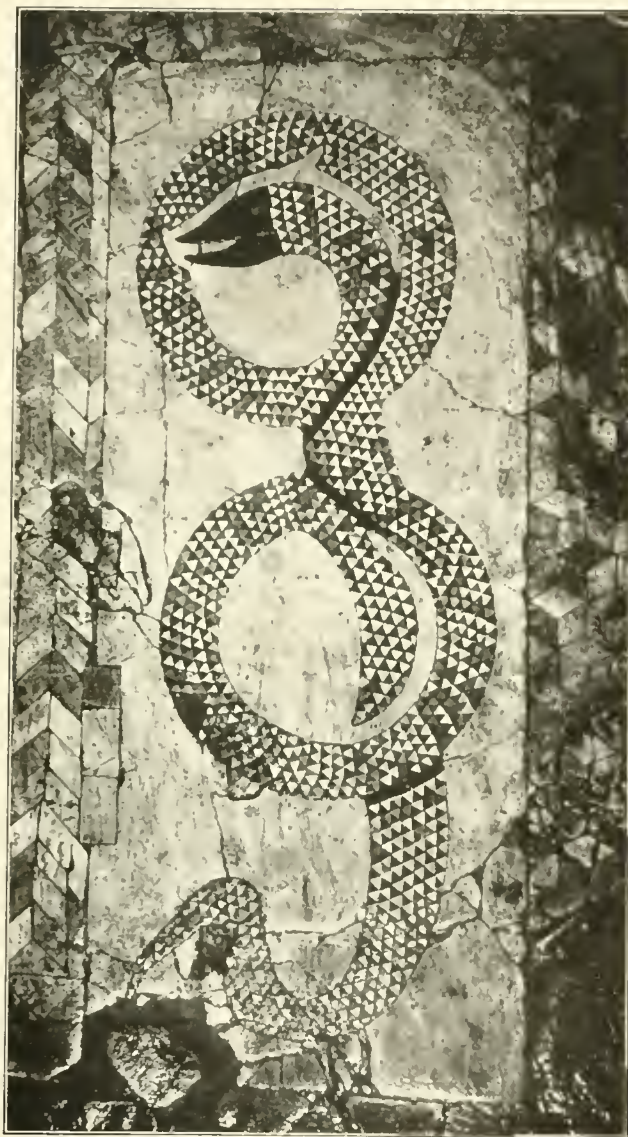


Fig. 22 - S. Adriano - Lastra figurata del pavimento.

Conobbero anche gli antichi l'*opus* o *pavimentum sectile*, (5) di cui il primo ricordo si ha già nel mausoleo di Alicarnasso; si sa altresì che Cesare portava seco nelle sue campagne dei pavimenti settili, dei quali vi è qualche campione a Pompei, oltre che in decorazioni di pareti verticali. Ma l'*opus sectile* romano diventa anche pittura decorativa con festoni, ghirlande, animali, baccanti, e persino con scene mitologiche. Sono famosi i pavimenti in tale tecnica, rilucenti di marmi preziosi, del palazzo imperiale sul Palatino; e nella basilica di Giunio Basso sull'Esquilino, del 317 circa, la fastosa decorazione settile era in ogni sua parte preziosa, con soggetti geometrici, animali e figurati mitologici, e persino coll'impiego della madreperla (6); in essa vediamo pure quelle lotte di animali, grossi felini con bovini, rievocati dall'arte paleoionica, che si osservano nel pavimento del Patirion. Non occorre spendere parole a dimostrare l'immiserimento dei nostri disegni animali, colle figure goffe ed innaturali, con quelle alquanto fantastiche delle serpi, per non dire poi della sminuzzata tavolozza delle pelli, così anguine come feline. Questa tecnica che traeva forse le sue prime origini dall'oriente, pur adottata anche da Roma, era rimasta essenzialmente orientale, bizantina, come lo dimostra il grande pavimento di S. Sofia. Ed anche in Italia, quando alla fine del secolo XI l'abate Desiderio di

... costruì il magnifico pavimento in ... geometrica, di cui oggi possediamo ... dei brani originali ed un buon disegno ... insieme, dovette ricorrere ad artefici o... mali, quanto dire bizantini. Non è certo fortuita coincidenza, che un avanzo di esso, una placca marmorea, in cui è inserita una figura di volpe, presenti la medesima minuta quadrigliatura policroma, come negli animali di S. Adriano (7).

In Puglia, più presto sottrattasi alla dominazione bizantina, sotto l'influenza di Montecassino e per forze proprie, venne svolgendosi lentamente un'arte regionale con caratteri peculiari e con una fisionomia sua; laddove la Calabria, bizantina fino alla conquista normanna, rimase più a lungo attaccata al predominio artistico dell'oriente.

A S. Adriano la tecnica settile si alterna con quella specificamente musiva, e ci dà rappresentazioni di animali e di mostri; un caso analogo, ma con mosaici assai più grossolani, occorre anche al Patirion di Rossano, il cui pavimento è dovuto all'abate Blasio, del sec. XII (?) (8). E pavimenti consimili figurati si hanno in più parti d'Italia (9), e vanno da VI al XII secolo; in essi si hanno rappresentazioni zoologiche reali, e più tardi rappresentazioni di mostri fantastici, ed in fine rappresentazioni sacre e profane (Otranto, sec. XII e Brindisi). Non cade dubbio che i due pavimenti del Patirion e di S. Adriano non sieno di età normanna; sono decisivi a tale riguardo i nomi latini dei due committenti. Se qui si sia già ricorso a maestri dell'Apulia, rimane per più motivi dubbio; certo è che fra la regolarità e la bellezza del pavimento di Desiderio a Montecassino, e quello più modesto ma non pertanto pregevolissimo di S. Adriano, intercede lo stesso divario che corre fra il principesco monastero di San Benedetto, e la umile μονή basiliana perduta in monti inospiti, e lontana dalle grandi correnti dell'arte, latina e bizantina, che sotto i Normanni non più si contendono il primato, ma ormai collaborano in servizio dei nuovi principi (10).

(1) È leggenda radicata in paese, che sotto il pavimento si ascondano sepolcri di beati ed abbati primitivi del monastero basiliano. Ed ora non è molto si ventilò persino l'idea di strappare detto pavimento per la ricerca degli ipotetici sepolcri. Sarebbe stato semplicemente un delitto!

(2) GAUCKLER, *Musivum opus* (in Saglio, *Dictionnaire*, s. v. pag. 2123) per Aquileja veggasi FASIOLO, *I mosaici di Aquileja*, pag. 56 e seg.; per i bellissimi mosaici votivi di Grado cfr. STICOTTI, in *Notizie scavi* 1920, pag. 10 e seg.; per i mosaici del coro *(munera)* della basilica urbana di Salona, dovuti ai vescovi Sinferio Esichio ed al popolo, vedi *Bullettino di archeol. e storia dalmata*, a. 1904, tav. XIII-XV.

(3) DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, pag. 198.

(4) Nell'arte pagana la serpe era sovente un ἀγαθοδαίμων (Pompei); nel primitivo simbolismo cristiano invece essa è il demone del male, Satana, e per estensione di significato ed in talune combinazioni, indica il debellato paganesimo (Kpays, *Real Encycl. d. christ Altert*, II, pag. 734 e seg.). Nel caso nostro parmi che nessuna di queste interpretazioni sia applicabile.

Serpi intrecciate colla testa caratteristica a cornetti od a becco, proprio come in quelle di San Adriano, sono intessute anche nella tunica serica di arte arabo-siculo-normanna appartenuta a Ruggero 2° ed ora nel tesoro del Duomo di Palermo (DIEHL, *Palerme et Syracuse* pag. 66 fig. 52). Chi avesse poi vaghezza di risalire a più remoti tempi nel rintracciare le origini di questo essere demoniaco orientale, troverà che una delle patere fenicie di Preneste sec. VIII-VII è cinta appunto da una serpe (C. DINSMORE CURTIS, *The Bernardini Tomb*, Roma 1919, tav. XXI), che secondo le concezioni egiziane rappresenterebbe l'universo, il κόσμος (PERROT, *HA*. III, 759).

(5) La migliore raccolta di dati su questa tecnica è dovuta al GAUCKLER, in Gaglio, *Dictionnaire*, vol. VII, pag. 2091. per l'età romana veggansi i saggi di uno squisito fregio, con impiego anche di paste vitree, prodotto da C. Ricci in *Bollettino d'A.*, a. 1914, pag. 273 e seg.

(6) Saggio in DUCATI, *L'arte classica*, fig. 796, pagina 839-840. Per le croste e tarsie oltre che nei pavimenti anche nelle pareti nei sec. V-VIII, vedi TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, pag. 310-313; si tengano presenti sopratutto San Vitale di Ravenna ed il Duomo di Parenzo, nonchè Santa Sofia di Costantinopoli.

(7) BERTAUX, *L'art dans l'Italie mérid.*, pag. 175 e sg.; fig. 74 e tav. V.

(8) DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, pag. 195 e seg.

(9) È sempre utile, per quanto vecchia, la statistica del MÜNTZ, *Mosaïques chretiennes de l'Italie; les paviments historiés* in *Revue Archéol.*, Xbre 1876, genn. 1877.

IL MATERIALE ARCHITETTONICO SPORADICO.

Ultimata così la descrizione del monumento e di quei pezzi che con quasi assoluta certezza vanno riferiti al gran portale soppresso, resta che si dica dei pezzi erratici raccolti entro la chiesa, e che spettano a parti ed usi controversi di essa.

A). Grande capitello in calcare forte, dm. cm. 64, alt. cm. 56 (*fig. 23*), deformato e ridotto a conca, mediante la soppressione del tegolino ed incavando il masso. La riduzione e l'adattamento avendo tutta l'aria di una data molto antica, va escluso che il pezzo fosse un elemento organico della chiesa attuale, come quello bizantino imposto alla prima colonna di sinistra. Un doppio ordine di fogliami di acanto avvolge la canestra; le foglie angolari superiori più prominenti accennano ad un accartocciamento; in fine in alto, dietro le foglie di acanto, spunta una breve corona di foglie lanceolate, brevi, basse e di grossolana fattura. Quelle di acanto serbano ancora una certa pastosità, diversa dalla durezza schematica e dallo irrigidimento dei capitelli bizantini; viceversa manca del tutto quella freschezza naturale propria ai buoni tempi classici. Tutto ben ponderato, assegnerei questo pezzo alla tardissima romanità ed all'età successiva, non esclusi quindi i tempi paleobizantini [1]. Le forme classiche del capitello corinzio e composito durano a lungo, ma irrigidite e lignee, prive di plasticità e corrotte, nell'architettura chiesastica dei sec. VI-X; ed è estremamente difficile pronunciarsi sulla loro cronologia. Solo un occhio finissimo, sorretto da una grande esperienza, è in grado di discernere ciò che è ancora classico tardo, da ciò che è imitazione e continuazione di questa fase. Ad accrescere poi l'incertezza viene lo sfruttamento delle ruine antiche che per oltre mezzo millennio hanno fornito capitelli e fusti di colonne alle basiliche ed alle chiese cristiane. Anche il nostro capitello è un pezzo tratto da un ignoto campo di ruine ed adibito non ad uso architettonico, ma rituale, perchè incavato (pila dell'acqua santa), nella chiesa di Sant'Adriano, forse sin dalla sua fase niliana.



Fig. 23 - S. Adriano - Grande capitello paleobizantino.

B). Piccolo capitello (*fig. 24*) trasformato in piletta dell'acqua santa, e come tale adibito oggi ancora, e perciò impostato sopra un pilastrino di fabbrica. È in arenaria forte, quadrifronte e misura di lato cm. 33 × 39; soltanto due delle fronti sono lavorate ad intagli profondi, di guisa che nella sua funzione originaria dovette appartenere al pilastro d'angolo. Qui ogni alito di classicità è scomparso; gli elementi decorativi sono accentuati da sottosquadri profondi ma, non pertanto, è evidente la povertà della plastica, deviata ormai da ogni tradizione classica, della quale restano appena le brutte foglie angolari, accasciate per sorreggere le pigne, mentre nel centro un flabello di due mezze foglie si erge su di un caule. È un'arte povera, sten-



Fig. 24 - S. Adriano - Capitello trasformato in pila dell'acquasanta.

tata, provinciale, che risale a modelli della grande arte bizantina ; veggansi ad esempio i capitelli con pigne d'angolo a San Demetrio di Salonicco, del sec. VI [2]. Non si esclude per ciò, che questo pezzo risalga alla originaria chiesetta bizantina [3].

C). Piccolo frammento marmoreo *(fig. 25)* murato nel cortile dell'Istituto, ed avulso certo dall'antica chiesa; sopra la fronte a vista è decorato ad intaglio profondo di un motivo classico degenerato di palmette racchiuse in giragli serrati da un triplice anello. Questo frammento si riferisce ad un architrave o ad un ritto di porta, e stilisticamente si raggruppa colle sculture del grande portale smontato.

D-E). Degne di particolare attenzione attesa la loro materia sono le due colonne lignee con capitelli, (*fig. 26*) gemelle, che oggi sorreggono



Fig. 25 - S. Adriano - Frammento di architrave.

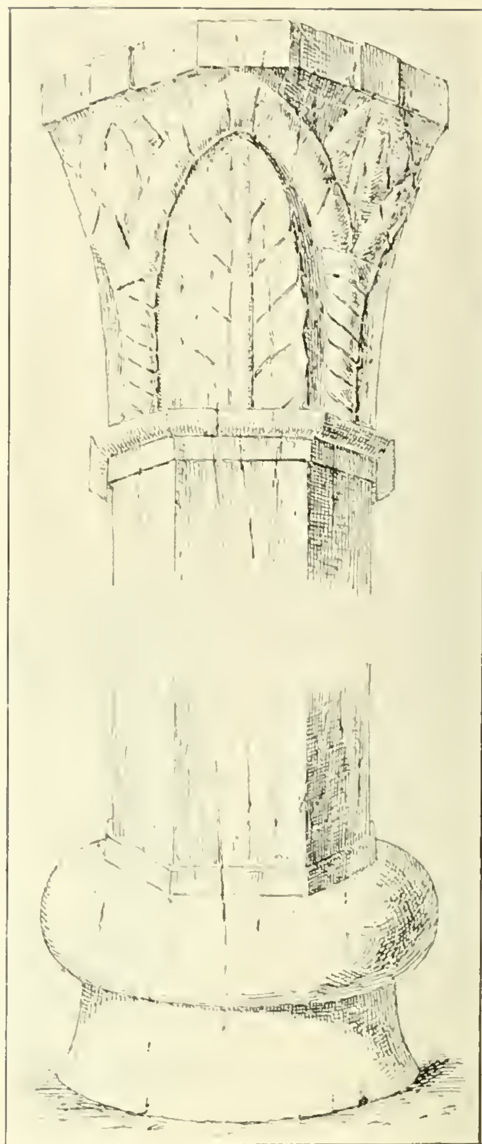


Fig. 26 - S. Adriano - Colonna di legno sorreggente il palco di accesso al campanile.

il palco colla scala di accesso al campaniluccio, e si ergono appena entrati nella chiesa dalla parte di sud. Da vaghe notizie raccolte sembra che le due colonne sostenessero il vetusto organo, ora distrutto, nella parte interna del grande portale. Ogni colonna misura m. 3,11 in lung., è di legno durissimo, (probab. quercia), con fusto ottagonale e base che vorrebbe essere ionica (pulvino e gola) ; il capitello arieggia forme dell'età sveva, ed io non ho difficoltà di accogliere



Fig. 27 - S. Adriano - Conca Normanna.

tale datazione per questi due belli, rari ed intatti pezzi, documenti dell'intaglio in legno, di cui l'alta Calabria nei secoli vegnenti ha dato una serie di opere bellissime, interamente ignorate.

F). Conca ottagona in calcare bigio durissimo (*fig. 27*), che forse è un marmo calabrese, il cui impasto non si puo definire, perchè l'intera superficie è avvolta da una patina di molti secoli. Dm. m. 0.415, alt. 0,50. Negli spigoli dell'ottagono sono scolpiti degli animali fantastici capovolti, a testa e zampe feline con ali socchiuse; esseri che richiamano in qualche guisa le arpie. Nella parte superiore di ogni riquadro si ha invece una testa umana, con grandi mustacchi e barba a trecce. Queste teste hanno una impressionante rassomiglianza coi ritratti di Costante II (641-668) sui noti aurei e sui bronzi di questo imperatore (Wroth, *Byz. coins* I tavole XXX-XXXV). Per la eventuale designazione dell'uso di questo singolarissimo pezzo giova rilevare che delle teste del mostro, formanti come peducci, tre erano forate per farne zampillare l'acqua. La tecnica poi della scoltura è a rilievo piatto ed a schiacciato.

G) Enigmatico coperchio a cupoletta ottagonale (*fig. 28*) dello stesso calcare durissimo del precedente. Dm. mass. cm. 53. Al vertice è impostato un gruppo formato da un uomo, specie di coboldo con barba assirizzante, il quale simultaneamente cavalca due grandi felini, accosciati ed arronciгliati, colle teste girate da sotto in su, per riguardare in alto come soggiogati. La figura umana accosta alle labbra con ambo le mani un oggetto che non si riesce a definire. Negli otto settori o spicchi della calotta sono ripetuti i mostri alati capovolti della conca; ma la esecuzione ne è qui molto meno curata, vorrei dire abbozzata. Nel settore rispondente alla fronte della figura dominante è aperto un foro quadrato strombato e penetrante nell'interno.

Questo coperchio, per quanto non risponda a capello al recipiente dianzi descritto, ha tuttavia con esso una immediata relazione per la forma, la materia ed i soggetti che lo decorano; la figura a tutto tondo che lo sormonta, sia dessa genuinamente bizantina del sec. X, o più probabilmente normanna, è una novità, un'eccezione, poichè così nell'arte bizantina come nella normanna le figure a tutto tondo sono pressochè sconosciute. Quale è la destinazione dei due



Fig. 28 - S. Adriano - Scoltura Normanna.



Fig. 29 - Messina - Museo - Conca marmorea.



Fig. 30 - Messina - Museo - Conca marmorea.

enigmatici pezzi? Prima di rispondere a questa domanda, e di indagare lo stile ed il significato delle fantastiche decorazioni, giova ricercare, se altri pezzi analoghi sieno stati segnalati in chiese basiliane, e chiariscano l'oscurità che avvolge queste enigmatiche opere di arte e di culto.

Si sa intanto che una conca consimile era al Patirion; oggi disgraziatamente essa è scomparsa, ed a nulla approdarono mie accurate indagini per scoprire dove essa sia andata a finire. Ne hanno dato il lungo titolo che l'accompagnava il Boeck & Franz nel vecchio *Corpus Inscr. Graecorum* (vol. IV, 1878) al n. 8727, sul testo del Piacentini *(De siglis vet. gr.* p. 153) e del Paciaudi (*De sacris Christ. balneis* p. 165) il quale testo è stato anche illustrato dal Cozza-Luzzi (*Rev. stor. calabrese,* 1900 p. 652 sg.) che chiama senz'altro fonte battesimale il recipiente. Σκεῦος τόδε dice il titolo, è stato scolpito ai tempi di Ruggero II, a cura dall'abate Luca nel 1137.

A Messina una conca marmorea, ora nel Museo, viene qui per la prima volta riprodotta, sotto vari aspetti *(fig. 29-32).* Il pesante e massiccio bacino munito di un piede conico misura in altezza cm. 59.5 con un dm. sup. di cm. 53. Quattro poderose anse ne muniscono il labbro e sono conformate a teste di mezzo tondo, due delle quali con chioma e barba enormi richiamano in qualche guisa quelle del recipiente di S. Adriano, sebbene la tecnica diversa, e non più a schiacciato, ma a rilievo fortissimo, produca un effetto diverso. Fra una testa e l'altra, attorno al collo del vaso, intercede una larga fascia a giragli e vilucchi, desinenti in fogliami, i quali con tre delle fronti cingono ed inquadrano tre croci variamente conformate.

Questo recipiente di Sant'Adriano, attesa la sua struttura, ed il pesantissimo coperchio di difficile maneggio, ed i fori di scolo in basso, male si presterebbe all'ufficio di fonte battesimale, od a pila dell'acqua santa; meglio invece a quello di semplice fontana con getti. La palla a coperchio, che incorona un'alta colonnetta, ed è munita di un'abbondante corona di zampilli, sgorganti da maschere leonine del chiostro di Monreale [4], ed il fonte pure a zampilli, di assai più modiche dimensioni, ma di concezione artistica assolutamente diversa, in quanto pieno di reminiscenze classiche, di Lentini [5], fanno pensare ad una analoga destinazione anche per l'ottagono di S. Adriano, che, eretto non in testa di un'alta colonna, ma sopra un sostegno di modica elevazione, avrà adornato il chiostro del monastero di Sant'Adriano.

Anche le « vere » da pozzo di Venezia, di Roma e di altri luoghi [6], per analogia della



Fig. 31 - Messina - Museo - Conca marmorea.



Fig 32 - Messina - Museo - Conca marmorea.

forma circolare, si prestavano allo sviluppo di una decorazione similare secondo il gusto romanico con animali e vilucchi a schiacciato, di un sentimento però e di una tecnica parecchio diversa da quelli della conca di Sant'Adriano.

La quale è un prodotto di un'arte locale ancora poco nota, dirò di un'arte basiliano-calabrese, sotto l'inspirazione bizantina. Arte rozza e grossolana, che tuttavia si differenzia, pur avendo molteplici punti di contatto da quella specificamente romanica dell'Italia superiore e centrale, nella quale tiene il predominio assoluto la tenia variamente intrecciata. Ma la Calabria, giova ripeterlo, è ancora terra per noi incognita, perchè si possano ben definire i caratteri di codesta arte basiliano-bizantina, protratta ai tempi normanni (7).

La lunga iscrizione della conca di Messina che si svolge sul collarino ed in uno dei settori del ventre (riprodotta nel vecchio *Corpus Ins. Graec.* vol. IV, n. 8726) chiama il vaso *κολυμβήθρα*. designazione vaga, che non esclude certamente l'uso battesimale, generalmente accolto per esso; da essa apprendiamo altresì come la conca fu scolpita nel 1135 per ordine dell'archimandrita Luca. La data precisa poi taglia corto su varie questioni.

Certamente di uso battesimale antichissimo è la vasca marmorea della cattedrale di Siracusa, il cui titolo (Boeck & Franz *C. I. Gr.* n. 8886) estremamente logoro e di difficile lettura ha dato luogo in passato a lezioni assolutamente errate, in quanto si credette dono di Zosimo vescovo bizantino che nel sec. VII portò la cattedrale nella sede attuale. Di sicuro vi è questo, che la conca è di età classica, e così l'iscrizione che lo accompagna, e che la definisce col nome di *κρατῆρα*. Nulla toglie che codesto cratere marmoreo greco sia stato adibito sino dall'età bizantina come fonte battesimale nella cattedrale siracusana.

(1) Ne sorreggerebbe la bizantinità la serie di capitelli analoghi del monastero di Teodosio in Palestina; editi da Ed. WEIGAND nella *Byzant. Zft.* 1914 pag. 167 e sg. tav. II e III, che sono del V e VI secolo, e che si differenziano ancora dal capitello specificamente bizantino a cuscinetto della prima età d'oro.

(2) Sui rari esempi di pigne nell'arte bizantina vedi DALTON, *Byzant. art and archaeology* pag. 706 e sg. Il prof. Agati, buon conoscitore dell'arte medioevale della Sicilia, mi ha favorito un suo taccuino di schizzi, tra i quali è riprodotto un capitelluccio di finestra del palazzo Chiaramonte di Palermo, del sec. XIV, con grappolo e pigna pendenti. Vuol dire che questo elemento si è protratto anche in secoli un po' discosti dai bizantini.

(3) La Martorana di Palermo conserva una pila d'acqua santa del sec. XII, modesta, entro cui sono iscritte croci e fogliami (COLASANTI: *L'arte bizantina in Italia*, tav. 89. 5).

(4) G. U. ARATA, *L'architettura arabo-normanna ed il rinascimento in Sicilia*, tav. 46-48.

(5) A. SALINAS, in *L'Arte di A. Venturi* v. VI fasc. V-VII.

(6) Esempi in *Boll. Arte Min. P. Istruzione* 1911 pag. 123. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal VI sec. al mille circa* pag. 260-261.

(7) Per la scoltura lapidea bizantina in Italia, nei sec. VII-XI, veggasi TOESCA, *Storia d'arte Italiana* I, pag. 437 sg.

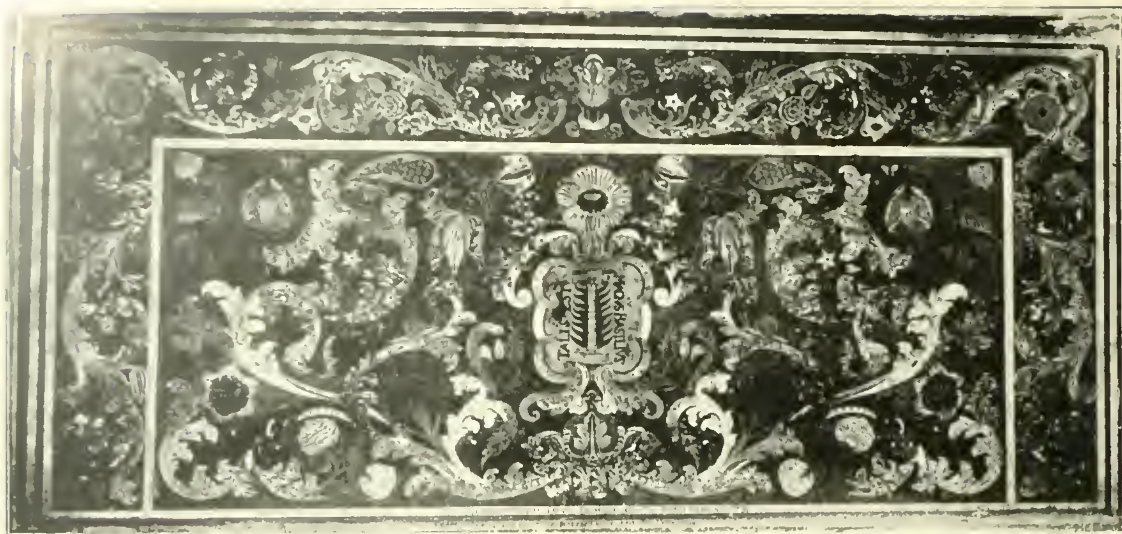


Fig. 33 - S. Adriano - Paliotto dell'altar maggiore.

GLI ALTARI MODERNI E GLI ARREDI SACRI.

Di proposito ho lasciato alla fine di questo scritto un breve sguardo alla parte recente o rimodernata della chiesa, ed a quanto essa contiene di suppellettile degna di un ricordo anche fugace. Chi studia gli avanzi normanni di San Adriano si disinteressa dell'altar maggiore e dei due piccoli laterali, ed anzi deplora che la loro costruzione coincida con la distruzione delle tre absidi e della cupola della chiesa antica. Quando ciò sia avvenuto non risulta dagli atti d'archivio, dispersi, della chiesa; ma non c'è dubbio fra sei e settecento. L'altare maggiore, costruzione in legno, dedicato a San Adriano, con sopra la Madonna del Buon Consiglio, che ricorre in quasi tutte le chiese albanesi, presenta un particolare degno di nota nei rispetti dell'arte calabrese, cioè il paliotto, vaghissima composizione in stucchi colorati, a tinte vivide e smaglianti di elementi floreali, con farfalle, cavallette ecc., che si svolge intorno all'emblema di San Basilio, la colonna avvolta dalle fiamme, col motto: *Talis Est Magnus Basilius*. Questa graziosissima opera di tarsia, nella quale le costose pietre dure calabresi sono abilmente supplite da gessi (*fig. 33*), presenta nel listello inferiore il nome dell'oscuro ma abile artista:

PLASTICO GYPSICUM OPUS DOMINICI COSTA
ANNO DOMINI 1731.

Anche l'altare di destra di San Basilio ha un paliotto di tecnica affine ma alquanto più scadente, e così quello di sinistra, dedicato alla Madonna, San Demetrio e San Basilio, e questo pure firmato dall'artista:

OPUS MAURITII OFRIAS AN. DNI. 1750

Ambedue questi valenti intarsiatori del gesso sono artisti sconosciuti, ed io non sono in grado di dire, se altre chiese dell'alta Calabria racchiudano prodotti della loro gentile attività, il che è ben presumibile.

Come il cenobio possedette nei passati secoli una biblioteca ricca di codici (asportati a Roma nel sec. XVI), ed oggi spogliata del meglio e

ridotta a ben poca cosa, così la chiesa era riccamente dotata di preziose suppellettili sacre, un po' per volta scomparse e vendute. Il pezzo migliore oggi superstite è il braccio di San Adriano, chiuso in una custodia cilindrica di argento, da cui esce una mano protesa verso il cielo. È opera di argenteria molto semplice; come viene ricordato da una lunga iscrizione corsiveggiante attorno alla base, essa è dono di un « Don Iudicus Sisca » fatto per ricuperata salute. Alquanto più antico è invece il piede, su cui è innestata la custodia; esso è di altra arte e di altro tempo; è in rame dorato, sbalzato e cesellato; consta di una calotta a grosse baccellature, sormontata da un anello, attorno alla quale è inciso a buoni caratteri lapidari il titolo:

+ DIVI · ADRIANI · MAR ·

e sulle baccellature

+ I · D · (stemma) S · C + ANNO · DNI
(stemma ripetuto) · MDXXXI ·

Nella sacrestia fra i libri di culto vi è buon Λειτουργικόν greco-latino (Roma 1683) colla legatura del tempo a ricche impressioni d'oro; di valore bibliografico. Vi è altresì un messale a fodera di velluto con argenti. Mi si è poi parlato di una preziosa crocetta bizantina, oggi scomparsa; ed io sono riuscito a trovarne traccia nell'inventario del 1875, ove essa è così descritta: « Crocetta una rarissima, per l'anti- « chità e la magnificenza, opera di un pastore « dell'Arcadia; tiene scolpita a giorno tutta la « passione del (sic) G. Cristo. Detta croce è « lunga un decimetro ». Da tale sommaria descrizione non si dura fatica a comprendere che qui si tratta di una di quelle crocette in legno duro lavorate a giorno, con mirabile lavoro di microtecnica, e con soggetti relativi alla passione; croci che d'ordinario non risalgono ad alta antichità e sono d'arte slavo-bizantina.

Forse essa venne donata alla metà del sec. XV dai coloni albanesi installatisi allora in queste montagne. Di ben altro valore dovettero essere indumenti ed arredi sacri, di cui la chiesa basiliana era dotata prima del '500, e tutti irreparabilmente scomparsi. Nulla dicono per l'arte i pochi calici settecenteschi, compreso uno misteriosamente scomparso nel 1919.

I RISULTATI STORICO ARTISTICI.

Abbiamo sin qui sottoposto ad una minuta analisi di dettaglio questa povera chiesa, che ben può definirsi un grande mutilato monumentale, perchè stroncata nelle absidi e nella facciata, quasi certo anche nella cupola originale, quanto dire delle sue parti più nobili. Tentarne ora la risurrezione della forma originaria, ed indagare, se la chiesa normanna, quella che oggi noi vediamo, sia stata eretta sopra una bizantina più piccola, preesistente, è un compito estremamente delicato, e che soltanto a delle congetture presta adito. Per procedere su basi più sicure converrebbe eseguire una quantità di tasti nel suolo: per la ricerca delle fondamenta delle tre absidi primitive; assaggiare ed occorrendo scarnire completamente i sei pilastri di fabbrica; mettere a nudo l'antico ingresso principale; cose tutte che per ragioni di finanza e di opportunità nè ora, nè per varii anni, sarà dato di tradurre in atto.

Intanto però noi abbiamo un caposaldo sicuro, che ci consente di stabilire il punto terminale N-E della chiesa attuale; la mensoletta marmorea dell'ultima lesena e la corrispondente sovrastante cornice qui svoltano, quanto dire che la nava-

[illegible]ava e girava per attaccare coll'absi-[illegible] alla opposta estremità dopo il portale non [illegible]no più lesene, argomento questo non valido per parlare di una costruzione essenzialmente diversa di età dalla opposta fiancata di settentrione. E qui si affaccia una ipotesi, per ora mera ipotesi, che la chiesa niliana, bizantina, fosse una chiesetta quadrata a croce, ed a cupola centrale, come le tipiche chiesette della Cattolica di Stilo, di San Marco di Rossano (togliendone l'atrio moderno), di San Pietro di Otranto, di Sant'Andrea di Terni, ed altre ancora. La cupola sarebbe stata sorretta dai 4 pilastri centrali, che non sappiamo cosa racchiudono. Ma nel III quarto del sec. X sopraggiunge l'invasione araba, che dilagando anche nei monti cagiona rilevanti danni alla costruzione niliana, senza che io veda per ciò la necessità di crederla rasa al suolo. Poco dopo San Vitale riedifica, o meglio ripristina la chiesa niliana, in quale misura ed in quale forma, non ci è consentito affermare; ma se i muri perimetrali erano rimasti, come è lecito supporre, la chiesa rifatta non dovette essere gran che diversa della precedente.

Un altro fattore di cui si deve tenere gran conto è quello dei moti sismici, che ripetendosi con grande frequenza determinavano consolidamenti e restauri. Il pavimento in più parti avvallato, i muri spiombati, i pilastri foderati e rinforzati alludono chiaramente ad effetti sismici. Crollò anche la cupola primitiva? Può darsi. Ma restituita alla regione la sicurezza e la tranquillità politica per opera dei Normanni, si svolse in essa un'alacre opera di rinnovazione di gran parte dei vecchi monasteri e santuari basiliani. Santa Maria di Tridetti, San Giovanni Vecchio di Stilo ed il Patirion ne sono i migliori testimoni; si rifaceva e rinnovava dalle fondamenta con solidità e con signorilità. La chiesa di Sant'Adriano, che noi oggi vediamo, coi suoi marmi e calcari scolpiti, col suo pavimento variopinto è senza dubbio normanna del sec. XI o XII. Il tipo basilicale definitivamente adottato reclamava la sua cupola, probabilmente sorretta dai quattro ultimi pilastri di levante. Che qui essa sorgesse, lo si deduce da un tenue indizio; davanti alla penultima coppia di pilastri si arresta il pavimento a commesse marmoree, ed ai due ultimi pilastri aderiscono due esili steli di colonnine, i cui analoghi noi troviamo a Santa Maria dei Tridetti ed al Patirion. La cupola attuale rappresenterebbe un terzo e ultimo spostamento, moderno. Quello che in ogni caso risulta evidente è il carattere normanno della chiesa attuale colla più gran parte delle scolture che la decoravano, pochissime delle quali soltanto sembrano genuinamente bizantine.

Prima di chiudere questa illustrazione di Sant'Adriano giova dire poche parole anche sulle rappresentanze di animali e di mostri nelle scolture e nei mosaici. L'arte bizantina dal VI al XI, quella c. d. barbarica dell'Europa centrale, la romanica dell'Italia superiore e centrale, sono tutte pervase di queste zoografie in parte reali in parte fantastiche; da taluni studiosi si è voluto vedere in esse un significato simbolico, da altri semplici elementi decorativi; ma in prevalenza decorativo era l'ufficio di codeste imagini, rispondenti allo spirito dei tempi, avvolto in una grande ignoranza e predisposto al fantastico, al misterioso, al terrore mistico; un carattere simbolico accertato si ha soltanto negli animali simbolici degli evangelisti, riprodotti anche in sculture romaniche. L'arte bizantina ed orientale traeva dalla Persia e dalla Mesopotamia copiosi elementi di zoografie e di mostri alati, elementi che appunto attraverso il bizantino inondarono tutta l'Europa ed anche l'Italia. Si aggiunga un altro mezzo, vorrei dire letterario, di diffusione di codeste decorazioni. In Oriente era in voga un manuale detto il *Physiologus,* molto antico nella sua prima redazione (sec. VI circa), sfruttato e citato sovente anche dai Padri della Chiesa; esso ci è pervenuto in scarse copie, in cui

si commentano gli animali mostruosi e simbolici. Da esso derivano i libri c. d. *Bestiarii* dell'occidente, manuali a cui attinsero così gli allumatori di codici, come gli intagliatori d'avorii e di marmi ed i tessitori di stoffe, ecc.; ed in occidente se ne ebbero varie redazioni, quelle anglosassoni dei sec. VIII - IX, le tedesche dei sec. XI - XII, le anglonormanne del XI, e le francesi del XIII. Questi libercoli molto contribuirono a diffondere nell'Europa centrale le ideologie bestiarie; ed in fatto nel campo della decorazione architettonica la cattedrale di Strasburgo, San Pietro di Caen e buon numero delle chiese romaniche d'Italia ridondano di siffatte rappresentazioni animalesche; e gli artisti sbrigliarono la loro fantasia ed il capriccio andando oltre ai canoni ed ai precetti del *Physiologus* e dei *Bestiarii,* tanto oltre da smarrire il significato, che nella primigenia tradizione era assegnato a taluni di codesti animali, e da non capirne più niente. Così ad es. il leone, simbolo di Cristo, lo fu anche della potenza demoniaca, e gli animali c. d. impuri si vollero a simboleggiare il sentimento anticristiano e pagano [1].

L'arte bestiaria delle chiese romaniche, derivante dai mostri di quella orientale e della barbarica, dalle imagini apocalittiche, e fomentata dai fantastici terrori dell'anno mille, è stata con mirabile efficacia caratterizzata anche da un poeta, il Carducci, nei versi immortali su *La chiesa di Polenta* (49-56) coi quali mi piace chiudere questo scritto:

" *Dai capitelli aride forme intruse*
a le memorie di scalpelli argivi,
sogni efferati e spasimi del bieco settentrione,
imbestiali degeneramenti
de l'oriente, al guizzo della fioca
lampada, in turpe abbracciamento attorti, zolfo [*ed inferno*
goffi sputavan su la prosternata gregge ,, ecc.

(1) Sull'arte zoografica dell'alto medioevo si legga l'excursus del DALTON in *Byzantine art and archaeology* pag. 706 e sg., ed il KRAUS, *Geschichte der christl. Kunst* II pag. 404 sg., dove nelle note è anche raccolta una copiosa letteratura sull'argomento. Ma una visione più ampia del dilagare di questa corrente orientale in tutta l'Europa centrale, dove si infiltrò in tutte le manifestazioni anche delle arti minori, si avrà consultando il libro di Bern. SALIN, *Die altgermanische Tierornamentik. Typologische Studien neber germanische Metallgegenstaende aus dem IV bis IX Jahrhundert,* Berlin 1904.

APPENDICE.

Ricordi di San Nilo. - Ai piedi del Monte Santo, davanti l'attuale palazzina abitata dal preside-rettore del Convitto, sorge un olmo forse millenario, certo pluriscolare col fusto colossale squarciato ed incavernato; un tempo, forse fino a 15 anni or sono, esso era uno degli esemplari più maestosi della sua specie, ma allora esso venne barbaramente rimondato e tagliato nei rami principali, di guisa che le fronde pur rigogliose che ora vediamo sono rampolli degli ultimi lustri. Il venerando albero, che forse vide le origini del cenobio niliano, malgrado la sua decrepitezza con rinnovata vigoria mette sempre nuove frondi. Ed esso si chiama sempre, per tradizione di secoli, l'albero di San Nilo.

Una colonna granitica sormontata da base ionica marmorea, si trova poco discosta di là, in un sito detto la Croce, ov'era l'antico parco di monaci; una tradizione, che ormai va svanendo, dice che quivi sedesse San Nilo, a riposare dalle fatiche.

Più attendibile parmi il ricordo di quella che dicesi la *Grotta di San Nilo,* in fondo al vallone di Sant'Elia; la si raggiunge dal Collegio in 40 minuti di aspra discesa nel burrone. Qui si osservano ancora gli avanzi di un piccolo santuario eremitico, di età imprecisata, perchè assai rovinato. Nel fondo di una grotta adattata a

...a vi è un fresco con San Nilo ai piedi del ...cefisso, non anteriore al sec. XVII. Non sono ... grado di dire, se sotto quell'intonaco se ne celino altri più antichi. In questa appartata solitudine si sarebbe ritirato di quando in quando San Nilo a meditare e far penitenza.

È deplorevole l'abbandono e gli sfregi continui cui è esposto questo storico e suggestivo avanzo, in mezzo ad una natura selvaggia, che ben poco ha cambiato dai tempi niliani. Il Municipio di San Demetrio dovrebbe sentire il dovere di meglio tutelarlo e di facilitarne l'accesso.

PAOLO ORSI.

Alla Bibliografia Niliana data in principio si aggiungano:

(1) Uno schizzo breve ma pieno di concetti di ERN. PONTIERI in *N. Riv. Storica* 1290, pp. 569-570.

(2) Idem in compendio SCHLYMBERGER *Un empereur bysantin au X siecle; Nicephore Phocas*, pag. 674.

Il Pontieri mette in rilievo nello schizzo anzidetto la evoluzione subita dal basilianismo nella fase indiana, ed i suoi vivaci contatti con l'occidente e colla latinità, la quale in precedenza era stata quasi ostilm. sfuggita.

" È in tutto evidente l'influenza della regola di San Benedetto, che egli non manca in ogni occasione di additare come esempio di perfezione monastica... ed in onore del quale Nilo compose otto canti liturgici ".

MARIANO DI SER AUSTERIO

Mariano, nato verso il 1470, era figlio del notaio ser Austerio di Bartolomeo di Mariano da Monte Corneo, piccola località vicina a Perugia. I documenti d'archivio lo ricordano nel 1499 per una lite circa il possesso di un terreno e nel 1510 quando le donne della compagnia di Sant'Antonio gli affidarono l'incarico di dipingere una predella ed una lunetta con l'Eterno per una pala d'altare con la Natività, che Giovanni Spagna non aveva condotto a termine. Nel 1512 il nobile collegio del Cambio gli allogò la pittura del paliotto della cappella di San Giovanni, e nello stesso anno con Fiorenzo di Lorenzo e Sinibaldo Ibi stimò la pittura dell'orologio pubblico eseguita da Gianni cola di Paolo e Giambattista Caporali. Nel 1516, insieme al fratello Bartolomeo, sostiene una lite con le monache della Beata Colomba, riceve una donazione di un terreno a lavoreccio, stipula un contratto. L'anno seguente è ricordato a Perugia nel Gennaio e nell'Ottobre; nel 1521, sempre col fratello, dà a cottimo alcune terre; nell'Aprile 1522 un tal maestro Biagio da Cremona si obbliga di fare un molino da macinare colori in Deruta, per conto di Mariano e di Bartolomeo di ser Austerio; nel '23 Giulio Romano, che dipingeva l'*Incoronazione della Vergine* per le religiose di Monteluce, lo nomina suo procuratore in Perugia; nel 1525 stipula un contratto; nel 1526 si obbliga di far portare a Perugia grano raccolto nel Chiugi e l'anno seguente è compensato per pane dato agli appestati poveri. Circa nel 1530 era in Ancona come asserisce il Vasari: « Andando Lorenzo in Ancona quando a punto Mariano da Perugia avea fatto in Sant'Agostino la tavola dell'altare maggiore con un ornamento grande la quale non sodisfece molto ». E m'assicurano che negli archivi di Ancona trovansi altri documenti che lo ricordano. La data della sua morte non ci è nota, ma sappiamo che sua figlia Alessandra era già orfana nel 1547.

Un suo quadro firmato e datato 1493 trovavasi nella cappella di San Lorenzo della famiglia Belli in San Domenico di Perugia, ed è così descritto dall'Orsini[1]: « la tavola dell'altare a diritta, entrovi la Madonna a sedere col Bambino, San Lorenzo e San Giovanni Battista; oltre tre istoriette nella predella, una col martirio di San Lorenzo,

l'altra con la deposizione di Gesù dalla croce, la terza con la B. Vergine annunziata dall'Angelo, sono opere di Mariano di ser Austerio, eccellente pittore di quel tempo ». Sulla cornice v'era lo stemma del Belli, un capriolo con tre palle o rose. Questo quadro figura nella lista di quelli richiesti nella requisizione francese del 1812 per il Museo Napoleone di Parigi (2): « la Vergine con diversi santi nella chiesa di San Domenico con il nome di Mariano d'Eusterio, e colla data 1493 », ma è da notare altresì che nell'*elenco* dei quadri ridomandati dal Gonfaloniere di Perugia nel 1817 accanto a quello di Mariano di Austerio v'è la nota: « restato a Perugia sotto la custodia del sotto-prefetto Spada per mezzo di M. Denon » il quale si crede lo portasse in Francia, ma fino ad ora sono riuscite inutili le mie ricerche per rinvenirlo.



Spagna: Natività - Parigi, Louvre.



Mariano di ser Austerio: La Madonna della Misericordia. Perugia, R. Galleria Vannucci.

La più antica opera che oggi ci resti di Mariano è dunque la predella della R. Galleria Vannucci, ordinatagli dalle donne della congregazione laica detta *Compagnia di Nostra Donna di Sant'Antonio di Porta Sole,* quando nel 1510, perduta la speranza che fosse condotta a compimento « la tavola già comenzata per Spagna pentore dove sta penta una Natività de Cristo et altre figure » l'affidarono al nostro maestro che doveva « nel mezzo tondo pengnere uno Dio padre: et nella predella immezzo pengnere una nostra donna de la Misericordia colle donne socto il manto: et da luno de capi sancto Antonio et de l'altro sancto Leonardo e altre figure che piacesse a la sopradicta Compania ». Gli fu assegnato un termine di dieci mesi e mezzo e il prezzo

[illegible] quarantacinque, trenta dei quali ricevette [illegible]to. Questa predella fu già riconosciuta dal Briganti, e che trattisi di quella ricordata nel contratto ci sembra fuori di dubbio, rispondendo e il tempo, e le figurazioni non comuni in una predella, cioè la Madonna della Misericordia al centro, che accoglie sotto il manto le donne della compagnia, e ai lati San Leonardo ed Antonio Abate. Vi figurano in più, ai fianchi della Madonna, Sant'Antonio da Padova (?) e una santa, ma sul contratto stesso si parla di altre figure da aggiungersi a piacimento delle ordinatrici. Il maestro si rivela subito per un perugino educato alla scuola di Pietro da Castel delle Pieve: ma non lo imita servilmente, anzi nel colorito freddo, con rosa e verde-cenere sulle carni, e mezze tinte sulle stoffe se ne distacca completamente per avvicinarsi a Bernardino di Mariotto. Queste tavolette sono di una voluta semplicità nei tipi, nelle forme, nella poca modellatura, nelle pieghe simmetriche a cannelli. Possiamo ritenere che il maestro il quale fin dal 1493 aveva già eseguito un'ancona per una delle più ricche chiese della città, desse poca importanza a questo lavoro addossatogli per eseguire un'opera lasciata imperfetta da un altro. Quel che v'è di più caratteristico è la fredda gamma cromatica: notiamo anche le teste rotonde con occhi affioranti, le mani ben disegnate, e un'ombra segnata sotto il labbro inferiore. Non si ha notizia della lunetta con l'Eterno, pure dipinta dal nostro Mariano, ma la tavola centrale con la *Natività* trovasi al Louvre, n. 1539. Offerta nel 1811 dalla città di Perugia in dono al barone de Gérando, incaricato della direzione degli affari civili negli stati già pontifici, fu da suoi eredi venduta nel 1843 al museo del Louvre per 25.000 franchi. Il documento su riferito ci assicura che questa tavola fu dipinta dallo Spagna, e forse gli fu allogata verso il 1506. Noi lo troviamo a Perugia nel 1504, dal 1507 in poi a Todi, Macerata, Recanati, Spoleto.

Ma questa *Natività* che presenta analogie con quella Ancaiani di Berlino e specialmente con quelle della Spineta e di Todi ora in Vaticano, non sembra interamente dipinta da Giovanni di Pietro spagnolo le cui tinte calde, ambrate, rosee, dalle ombre trasparenti, ci sono ben note. Qui si notano alcune grevezze di colore ed ombre opache trattate col bistro che non sono nè dello Spagna nè di Mariano di Austerio e non sappiamo indicare quale altro maestro collaborasse a questa *Natività*.

La seconda opera certa del maestro è il paliotto per l'altare della cappella del Cambio in Perugia, ordinatogli nel 1512, prima che Giannicola di Paolo dipingesse la tavola d'altare e ornasse la volta e le pareti di questa chiesina. L'ultimo pagamento a Mariano per questo lavoro è del 1513. Crediamo che nessuno, senza la scorta dei documenti, avrebbe pensato ad attribuire allo stesso maestro la predella della Galleria e questo paliotto, tale differenza di qualità e di stile passa fra queste due pitture eseguite solo a due anni di distanza. La figura centrale del paliotto è un San Giovanni inscritto in una ghirlanda di fiori e frutta, con tinte calde e ambrate nelle carni, solido nelle vesti con grosse pieghe a uncini, e un semplice paesaggio. Corretta imitazione del Perugino. La piccola Madonna nel tondo centrale del fregio superiore è invece raffaellesca: il Bambino, steso sulle ginocchia della Madre orante, mosso con libertà insolita ad artisti umbri del tempo, si volge a guardare in basso dove nella composizione originale doveva esservi un San Giovannino. Putti in simile posa li ritroviamo nel disegno di Raffaello del Brithish Museum che credesi eseguito per la *Disputa*, e, nell'atteggiamento delle gambe, ricorda quello della Madonna di Terranova, del 1506 circa, e nell'insieme e nel colorito la Madonnina Conestabile.

Nella chiesa francescana di San Girolamo fuori porta San Pietro furono distaccati decine d'anni or sono due frammenti di affresco rappresentanti la Crocifissione, con figure maggiori del vero, at-



Mariano di ser Austerio: S. Giovanni - Perugia, Altare della Cappella del Cambio.

[illegible] esposti nella chiesa di Sant'Agata di Perugia, presso la porta della sacrestia. Questo affresco, che recava la firma di Mariano di Austerio, fu eseguito circa il 1525: la parte centrale è perduta, e non restano che due frammenti, lo svenimento di Maria, e la Maddalena genuflessa con il Centurione ed altre figure. Quasi nulla che ricordi il Perugino, ma forme larghe, pose teatrali, braccia muscolose: e mostra l'influenza delle più tarde opere di Raffaello e di Michelangelo. La Maddalena, con i capelli sparsi e i lineamenti classici, sembra una Medusa, il colorito è chiaro ed armonioso, il disegno sciolto, gli aggruppamenti felici: alcune teste nel fondo appena abbozzate in grande varietà di atteggiamenti sono trattate con franchezza e bravura, da un maestro pratico e che sa il fatto suo. Mariano di Austerio, liberatosi dalle forme peruginesche, segue l'arte del tempo, per quanto gli permettono le sue forze. Purtroppo gran parte di questo affresco è andata perduta, e quel che resta è rovinato per lo stacco male eseguito.



Mariano di ser Austerio: La Madonna col Bambino.
Perugia, Cappella del Cambio.

Queste le sole opere certe, poi che del quadro dipinto per Sant' Agostino di Ancona di cui ci parla il Vasari non abbiamo altra notizia.

Nella Galleria di Bonn (n. 69.70) sono esposte due tavole acquistate circa un secolo fa dalla chiesa di S. Alessio in Roma, e che fin d'allora erano attribuite a Mariano di Austerio. Il Titi (3) ricorda in quella chiesa dell'Aventino: « li santi da i lati dell'Altare con Maria Vergine di sopra sono della scuola di Pietro Perugino, opera in quel tempo di qualche stima », ed è questa l'unica notizia che possa riferirsi alle due tavole di Bonn, e inutilmente abbiamo ricercato in Sant'Alessio la tavola centrale con la Madonna. I due pannelli rappresentano i due santi titolari di quella chiesa, cioè San Bonifacio romano martire e Sant'Alessio, il primo in costume militare con la spada e la palma del martirio, il secondo in abito da pellegrino, col bordone e la corona delle preghiere da sgranare in cammino. Che queste due belle figure di santi siano opera del nostro maestro, lo riteniamo per fermo. Certo il quadro o era firmato o documentato: chi poteva un secolo fa attribuirlo a Mariano di Austerio, ricordato dal Vasari come Mariano *da Perugia*, senza il nome del padre? E chi poteva conoscere allora le sue opere? Il quadro di San Agostino di Ancona era già disperso, e così quello di San Domenico di Perugia; il paliotto del Cambio gli fu rivendicato da Adamo Rossi nel 1874, la predella della Galleria di Perugia solo dieci anni fa dal Briganti, e la Crocefissione di San Gerolamo non è neppure ricordata nelle vecchie guide di Perugia. E poi le differenze di maniera fra queste opere sono tali che nessun critico di quel tempo avrebbe potuto riavvicinarle; differenze di maniera ma che possono es-




Mariano di ser Austerio: S. Alessio e S. Bonifacio - Bonn-Galleria.

[illegible] sultato della evoluzione dell'attività di [illegible] esso maestro che, come abbiamo detto, camminava col suo tempo. Le due figure di Bonn sono improntate all'arte di Raffaello della fine del periodo umbro, ma eseguite almeno un decennio dopo. Nel paliotto del 1512 Mariano imita ancora il Perugino nella figura principale di San Giovanni, e solo nella Madonnina del fregio vi troviamo un riflesso dell'arte del Sanzio. Si noti inoltre che il San Bonifacio veste un costume romano, con mantello girato largamente, gambe grosse e rotonde, una mano uscente da una manica gonfia, in posa leziosa e cinquecentesca. Il paesaggio è umbro, quale usò Raffaello, e del tutto simile nella sua semplicità a quello che serve di sfondo alla Madonnina del paliotto del Cambio. Queste figure sono certo di un maestro perugino, come giudicò il Titi, ma che imita in ritardo - verso il 1515 - la maniera di Raffaello del 1504-1506. Fin dalla prima opera di Mariano abbiamo notato il buon disegno delle mani, le teste tonde, gli occhi affioranti, l'ombra segnata sotto il labbro inferiore, e tutte queste caratteristiche ritroviamo nelle tavole di Bonn, ingentilite e affinate dallo spirito raffaellesco.



Mariano di ser Austerio: Madonna e Santi.
Roma, Santa Maria in Trastevere.

Il soggiorno di Mariano di Austerio in Roma ci è attestato dai dipinti provenienti da Sant'Alessio e dallo stile della *Crocifissione* di San Gerolamo, e che egli ivi vivesse nell'ambiente di Raffaello è provato dal fatto che Giulio Romano era con lui in rapporti di amicizia e lo nominò suo rappresentante in Perugia nel 1523. Nulla di più naturale che, avendo conosciuto il giovanetto di Urbino nella bottega di Pietro da Castel della Pieve, lo frequentasse poi a Roma. Un altro quadro dipinse forse Mariano in quella città, la tavola d'altare che ora trovasi nella sacrestia di Santa Maria in Trastevere, attribuita al Perugino o alla sua scuola; ma i gravi restauri, anzi la parziale ridipintura subita nel XVII secolo, forse dalle mani di Giacinto Brandi, impediscono di emettere un sicuro giudizio. V'è rappresentata una Vergine stante col Putto in braccio fra i Santi Rocco e Sebastiano, e una gloria di Serafini. La presenza dei due santi, protettori contro la peste, ci assicura che il quadro fu dipinto in tempo di moria, e probabilmente per la gran pestilenza del 1522, certo non più tardi. Si confronti il San Sebastiano con il San Bonifacio di Bonn, e la mano di que-

sto santo con quella della Vergine stante, e il S. Rocco con Sant'Alessio e con San Giovanni del paliotto del Cambio. Malgrado le alterazioni subite a noi sembra che la tavola di Santa Maria in Trastevere possa essere di Mariano di Austerio, ed a questo giudizio giungiamo anche per esclusione di tutti gli altri maestri umbri a noi noti.

Per una migliore conoscenza del nostro maestro, sarebbe necessario rintracciare la pala del 1493 dipinta per la chiesa di S. Domenico in Perugia, e che abbiamo sopra descritta; ma anche i pochi suoi dipinti che qui abbiamo riunito offrono la possibilità di raggruppare altre opere attorno al suo nome. Il San Giovanni del Cambio pone Mariano fra i migliori seguaci del Perugino, i santi di Bonn ce lo mostrano quale uno dei più delicati interpreti della maniera umbra di Raffaello. Dotato di poca originalità ebbe però facile l'assimilazione, e in questo suo eclettismo conserva sempre nobiltà di forme e di espressione, che gli deriva dalla eccellenza della scuola cui inspirò l'arte sua.



Mariano di ser Austerio: Particolare di affresco.
Perugia, S. Agata.

UMBERTO GNOLI.

(1) *Guida al forestiere per la città di Perugia*, 1784, 59. Mariotti, *Lettere pittoriche perugine*, 1788, 198.

(2) *Giornale di Erudizione Artistica*, V, 290; VI, 103.

(3) *Ammaestramento utile di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma*, 1686, 31.

DOCUMENTI SU MARIANO DI SER AUSTERIO(1).

* Ser Austerio di Bartolomeo di Mariano da Monte Corneo, trovasi allibrato in Porta San Pietro. *Arch. Com. di Perugia, Catasti*, Vol. 5, c. 3).

1493. Data e sottoscrive una tavola rappresentante la Vergine fra il Battista e S. Lorenzo per la cappella Belli in S. Domenico. Piergentile di Lorenzo Belli nel suo testamento del 1482 aveva disposto che nella sua cappella si facesse fare « una tabula picta quanto ornatius fieri potest in qua debeant pingi ymagines virginis Marie et santorum laurentii et vincentii ordinis predicatorum » (*Arch. di S. Domenico*, vol. 86, c. 12; Mariotti, *Lettere pittoriche*, 198).

1499. Decembre. Ha una lite per un terreno che possedeva presso Monte Corneo (Mariotti, ib.).

1510. 19 Novembre. « Sia noto et manifesto a qualunque persona odira leggere questa presente scripta comme Mariano de ser Austerio de Peroscia Porta Sancto Pietro promette a domino Paulo de mastro Antonio de Peroscia rectore al presente de Sancto Antonio de Porta Sole de Peroscia: et a donna Berardina de Teseo de Tei, la Suriana de Angelo de Foederigo, la Madalena de Pietro Angelo, l'Angelica in nome loro: et de tucte le donne de la Compania de la nostra donna de Sancto Antonio de Porta Sole finire una tavola già comenzata per Spagna pentore dove sta

[illegible] ...a ...e Cristo et altre figure et nel mezo tondo [illegible] ...o padre: et nella predella immezzo pengnere una [illegible] ... la Misericordia colle donne socto el manto: et [illegible] ...api sancto Antonio et de laltro sancto Leonardo o [illegible] ...he piacesse a la supradicta Compania de le dicte [illegible] et dove se recerca oro ponere oro de ducato: et altrove mectere buoni colori et fini et finirla de paesi et fogliami a judicio de doi maestri de tale arte in termene de dieci mesi et mezo per prezo de fiorini quarantacinque a moneta peruscina de' quali el dicto Mariano se chiama confesso et contento havere hauti et recevuti fiorini trenta: et soldi octanta in fra denarj et grano a moneta peroscina: et del resto la dicta Compania promette darli questa state che verà septe some de grano a mesura communa: et de quello restarà de suoi dicto Mariano promette aspectarle fin tanto che la dicta Compania trovarà commodità a pagarlo, etc. (A. Briganti, in *Bollet. di Storia Patria per l'Umbria*, 1909, 368).

1512-1513. Riceve due pagamenti per la pittura del paliotto della cappella di San Giovanni del Cambio (*Giornale di Erudizione Artistica*, III, 23 e nota).

1512, 2 luglio. Con Fiorenzo di Lorenzo e Sinibaldo Ibi pronuncia il lodo sulla pittura dell'orologio pubblico fatta da Giannicola di Paolo e G. B. Caporali (Canuti, *La Patria del pittore Giannicola*, in *Bollet. di St. Patria per l'Umbria*, 1917).

*1516, 16 Gennaio. Mariano di Ser Austerio di maestro Bartolomeo da Perugia e suo fratello Bartolomeo ricevono una donazione (*Arch. Notarile di Perugia, Rog. di Simone Longo*, prot. 1516, c. 26).

*1516, 11 Marzo. Mariano e Bartolomeo di ser Austerio dànno un terreno a lavoreccio (Ibid. c. 88).

*1516, 14 Marzo. I due fratelli stipulano un atto (Ibid. c. 91).

1516, 31 Ottobre. Col fratello Bartolomeo sostiene una lite con le monache della B. Colomba per il possesso di una casa (Mariotti, l. c. 201).

*1517, 30 Genn. È ricordato in un atto notarile (*Arc. not. di Perugia, Rog. di Pietro Paolo di ser Giovanni*, prot. 1513-1517, c. 572).

*1517, 7 Ottobre. Come sopra (Ibid. c. 643).

*1521, 11 Decembre. A nome proprio e del fratello Bartolomeo dà a cottimo un terreno per quattro anni. (*Arch. Not. di Perugia Rog. di Simon Longo*, Prot. 1521, c. 700).

*1521, 20 Decembre. Dà a cottimo alcune terre (*Ibid. Rog. di Pierfilippo di ser Rubino*, Prot. 1521, c. 774-775).

*1522, 14 Aprile. Maestro Biagio di Geroldo da Cremona si obbliga di fare un molino da grano e un molino da macinare colori in Deruta « a la porta de sopra vocabolo el fossato della croce » per conto dei fratelli Mariano e Bartolomeo figli ed eredi di ser Austerio (*Ibid. Rog. di Pierfilippo di ser Rubino*, Prot. 1522, c. 133).

1523, 3 Luglio. Come procuratore di Giulio Romano riceve dal Monastero di Monteluce ducati 18 per tre once di ultramare per la tavola dell'Incoronazione della Vergine, ora in Vaticano. (*Arc. di Monteluce*, vol. 96 G. c. 59; *Arch. Notarile*, Rog. di Simone Longo, prot. 1523, c. 362; Gnoli U., *Raffaello e l'Incoronazione di Monteluce*, in *Bollettino d'Arte*, 1917, doc. 13).

*1525, 10 Novembre. Stipula un contratto (*Arch. Notarile, Rog. di Simone Longo*, prot. del 1525, c. 501).

1526, 13 Agosto. Col fratello Bartolomeo si obbliga di far portare a Perugia il grano da loro raccolto nel Chiugi (Mariotti, *Lett. pitt.*, 202).

*1527, 30 Febbraio « Mariano de ser Austerio die avere... fl. 11. s. 40 sono per grano dato per lo Magnifico Comuno per fare pane a li poveri apestati » (*Arch. Com. di Perugia*, volume 850, c. 13).

1530 (circa) È in Ancona e vi dipinge la tavola per l'altar maggiore di Sant'Agostino, (Vasari, *Vite*, Ed. Le Monnier, X, 147).

1547, 16 Marzo. Era già morto, e si desume da una lite intentata da Alessandra sua figlia ed erede universale contro lo zio Bartolomeo di ser Austerio, (Mariotti l. c. 202).

(*) Quelli segnati con asterisco sono inediti.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

DONI.

TORINO: *R. Accademia di Belle Arti.* — Il comitato sorto per onorare la memoria dello scultore Odoardo Tabacchi, ha fatto dono alla R. Accademia Albertina di tre cartelle del consolidato, del valore complessivo di L. 6000 perchè con la rendita sia istituito un premio per la scuola di scultura da intitolarsi a nome dell'illustre scomparso.

TORINO: *R. Accademia di Belle Arti.* — Il Sig. Giacomo Vignoli, volendo onorare la memoria della figlia Andreina, la quale finchè non venne a morte fu alunna della R. Accademia Albertina, ha donato a questo Istituto una Cartella del Consolidato Italiano del valore di L. 1000 perchè con la rendita sia istituito un premio per la scuola di pittura, da intitolarsi a nome della compianta giovane.

MANTOVA: *Palazzo Ducale.* — La Marchesa Giovanna di Bagno d'Arco ha donato al palazzo Ducale di Mantova due arazzi di Giulio Romano, rappresentanti due scene mitologiche e un quadro su tela di Francesco Pourbus rappresentante la famiglia di Vincenzo Gonzaga.

MANTOVA: *Palazzo Ducale.* — Il Dott. Virginio Scarpari, cultore d'arte e possessore di una collezione iconografica dei Gonzaga ha offerto in dono al Palazzo Ducale di Mantova una tela del sec. XVIII rappresentante una scena galante, copia del Guercino e due paesaggi originali di notevole valore, di scuola veneta del sec. XVIII.

MODENA: *Galleria Estense.* — Il senatore Comm. Prof. Giuseppe Triani, nelle sue disposizioni testamentarie ha lasciato alla Galleria Estense di Modena un importante legato artistico, nel quale figurano due bellissimi autoritratti di Adeodato Malatesta.

MODENA: *R. Museo Lapidario.* — Il Municipio di Modena ha confidato in deposito al R. Museo Lapidario l'antica Croce marmorea, detta « Croce della Pietra » venerando monumento risalente all'anno 1165, insigne per le iscrizioni datate, le quali, incise sulle due faccie, ne formano sobria e gustosa decorazione. La Croce della Pietra, che in vari tempi, anche recentemente, fu oggetto di studio da parte di esimi cultori di antichità medioevali italiane, costituirà un incremento singolare e desideratissimo del Museo, dove trova monumenti e lapidi coeve, affini di forme e di spirito. Le incisioni della Croce sono assai importanti anche paleograficamente poichè segnano il primo lieve trapasso dalle forme romaniche a quelle gotiche. Nel complesso la Croce della Pietra è una delle più notevoli tra le poche rimasteci delle croci che sorgevano nei trivi e quadrivi delle nostre città medioevali, specie nell'Italia settentrionale.

RAVENNA: *Museo Nazionale.* — La Cassa di Risparmio di Ravenna ha messo a disposizione della locale soprintendenza la somma di L. 30.000 per il riordinamento del Museo Nazionale. La metà della somma col consenso della Cassa sarà impiegata nel pagamento di due vetrine di cristallo e ferro battuto, che conterranno gli oggetti più caratteristici e pregevoli delle collezioni, vale a dire gli ori e gli avori.

Il Ministero è vivamente grato alla Cassa di Risparmio per questa generosa donazione.

FIRENZE: *Museo Archeologico.* — Per iniziativa di Miss Elisa Richardson, un'amica devotissima dei musei italiani, e per l'interessamento del direttore prof. Luigi Pernier, la nostra collezione egizia si è arricchita di un magnifico dono, offerto con signorile munificenza dalla Signora Newmann, in memoria del suo defunto marito M. Henry-P. Newmann.

L'oggetto più importante (*fig. 1 e 2*), è una deliziosa testa di granito nero, alta cinquantanove centimetri. Fu trovata nell'isola di File, in uno scavo profondo otto metri tra il « chiosco » e il tempio d'Isi.

Rappresenta un faraone. Sul capo si eleva la corona *psechent*, formata dalla corona bianca dell'alto Egitto, l'interna, e dalla corona rossa del basso Egitto, l'esterna, sulla quale, in fronte, si annoda la vipera protettrice, l'ureo. Le sembianze del sovrano sono giovanili e molto delicate. La faccia paffutella e sorridente; le labbra carnose, pendenti ad arco, dal taglio lungo, con due profonde fossette finali; il naso regolare e morbido; gli occhi, esageratamente amigdaloidi, mancano di fossa lacrimale e si allungano verso le tempia in angoli molto acuti; le ciglia sono rese con una piccola orlatura; le sopraciglia, invece, dall'arco dell'occhiaia lievemente rilevato. Sulla nuca si nota l'estremità superiore del pilastrino che sorreggeva la statua.

Il carattere "saitico,, di questa bella scultura colpisce a prima vista anche il meno esperto conoscitore di arte egiziana. Non comprendo perciò come, mentre era ancora di propietà privata, uno studioso di fama la battezzasse col nome di Tolomeo II Filadelfo. Tra i monumenti "Tolemaici,,, appena due teste di faraoni si potrebbero citare per confronto: quella donata dal Sig. Charles Dietrich ai Musées Royaux du Cinquantenaire di Bruxelles (*Copart, Guide descriptif*, 1905, pag. 113, fig. 21) e un'altra appartenente al Museum of Fine Arts di Boston (*Handbook*, 1907, figure a pagina 30). Tutte e due sono attribuite ai primi Tolomei. Si noti in entrambe il modo di rendere gli occhi, le guancie, la bocca e apparirà chiaro il contrasto fra l'arte egiziana pura della nostra scultura e l'imitazione forzata delle altre due. Se queste sono "a masterpiece,, e "un excellent spécimen,,, non si sa più allora quale aggettivo dare alla nostra.

È da escludere, dunque, in modo assoluto, che la testa "Newmann,, ritragga un Tolomeo; piuttosto vorrei riscontrarvi

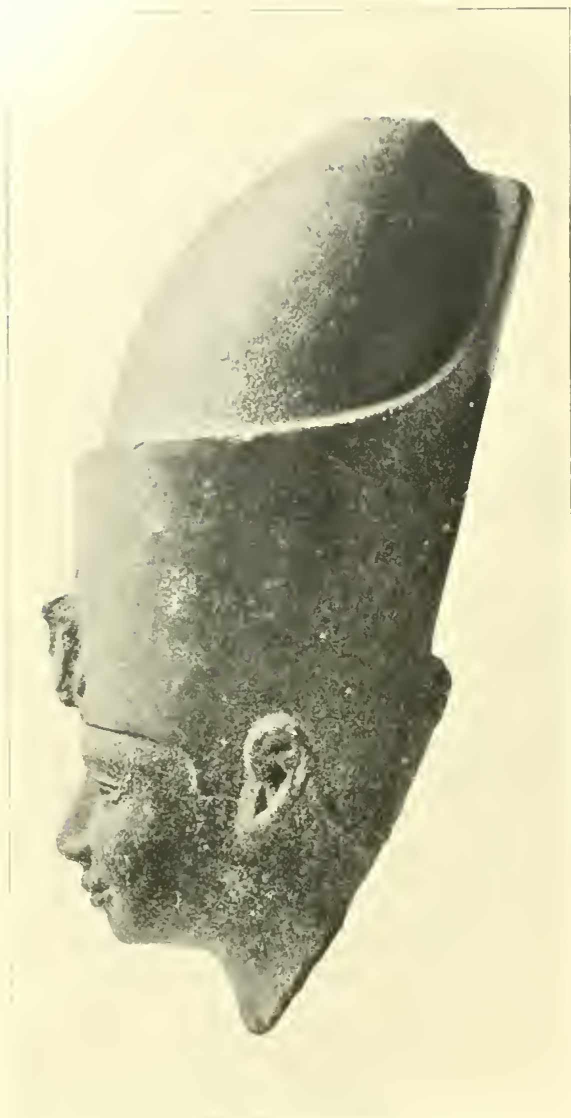



Fig. 1-2. - Testa di Faraone. - Dono Newmann.

uno degli ultimi faraoni. In tal caso, per il luogo del ritrovamento, s'impone il nome del re Nektanebo *(nht-nbw. f)*, il primo della XXX dinastia, 378-361 a.e.v.

Compiono il dono della Signora Newmann una bella raccolta di ventiquattro vasi, alcuni frammenti di altri, un ostracon con qualche segno di scrittura demotica, un pezzetto di arenaria ricoperta d'oro. Tolto un piccolo vaso a bolla, con labbro ed anse laterali, fondo camoscio rossiccio decorato di linee ondulate rosso scuro, del tardo periodo preistorico, trovato a File; un altro in terra grigio bruna con corpuscoli bianchi, verniciato in grigiastro, simile nella forma a un piccolo *pìthos* e proveniente da Tell-el-Amarna (XVIII dinastia, 1370-1350 a.e.v.), una boccettina di vetro lavorato, un vasetto arabo, tutti gli altri vasi e frammenti provengono da una necropoli tra File e Qertassi, non meglio identificata. In genere, sono di una pasta leggera, color crema, dipinta in grigio, rosa pallido, arancione, con decorazioni impresse o delineate in nero, rosso ruggine. Datano dal III o II secolo a.e.v. fino al III e.v. Perchè i lettori non si tedino con l'illustrazione di questi " cocci ", mi limito ad indicare, per i confronti, i volumi su Areika e Karanòg dell'università di Pensylvania *(Publications of the eg. Department. Eckley B. Coxe Junior Expedition to Nubia)*, quello dell'*Archaeological Survey of Nubia, Report for 1909-1910 by C. M. Firth* (Cairo, Government Presse, 1915) pag. 37, tav. XXIV e un articolo riassuntivo di A. H. Sayce, *The biscuit or egg-shell ware of the Sudan and China*, apparso in *Egypt*, 1914, parte IV, pag. 145-147.

La nostra raccolta di vasi non possedeva esempi di questo tipo " nubiano ", sicchè il dono della Signora Newmann non poteva riuscire più gradito e pregevole.







Vasi diversi.



Dono Newmann.

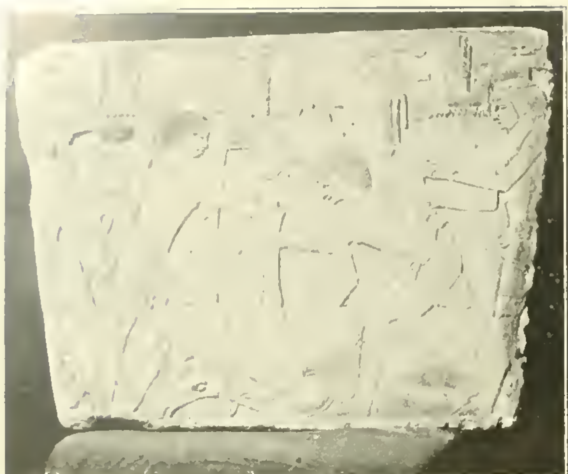


Fig. 4 - Frammento di scultura del regno antico.

Il comm. Giovanni Poggi mi segnalava qualche anno fa un frammento di scultura egiziana, murato in una sala della Direzione compartimentale delle Ferrovie dello Stato in Firenze. Grazie alla cortesia del comm. Antonio Schiavon, ben noto cultore di studi classici, ottenevo di trasportare l'originale nel Museo, sostituendolo sul posto con un calco in gesso. Il frammento, di calcare bianco, largo dai 54 ai 46 centimetri, alto 39, doveva certo aver fatto parte di una decorazione murale in una tomba. C'è rappresentata la macellazione degli animali per il banchetto funebre. Un' *ibex nubiana* Cuv. sta abbattuta in terra e il macellaio taglia la zampa destra anteriore, che gli viene tenuta da un aiutante. Un altro a destra, affila il coltello. A sinistra rimane l'estremità di una scena simile che seguiva. Nei vuoti sono intercalati segni geroglifici col nome della bestia, indicazione della scena (" il macellaio affila il coltello ,,), una leggenda (" tieni bene, che tu sia provvisto di vita ! ,,) (1). Queste raffigurazioni sono frequenti nelle tombe egiziane più antiche. La nostra può assegnarsi alla fine della V dinastia o al principio della VI (circa il 2625 a.e.v. o il 2920 secondo il nuovo computo del Borchardt).

Un particolare interesse ha il nostro monumento per la sua storia. Lo si trova infatti riprodotto in Kircher, *Oedip. Aegypt.* (Roma, 1654, pag. 417, fig. V come appartenente al Museo di Giovanni Nardi, " (pag. 411) magni Ducis Hetruriae medicus, vir inter primos huius temporis medicos doctrina et eruditione conspicuos minime secundus ,,. Il Nardi, nel suo aureo commento di Lucrezio (Firenze, 1647) lo riproduce nella tav. III, fig. V con l'indicazione: " fragmentum alabastrini operculi quo sepulcralis puteus tegebatur. Apud nos ,,. Il Kircher rifiuta questa interpretazione e vi scorge più esattamente un rilievo sepolcrale; però, secondo il suo solito, vaneggia così: " (pag. 418) exprimit autem leges mactandi boves in sacrorum usum, quas quia Herodotus l. II tradit, hic libens omitto. Figurae vero hieroglyphicae temere hinc inde intersectae symbola sunt propitiationis numinum; quae cum innumeris locis exposuerimus, operam perdam, si ea denuo repetam ,,.

Questo frammento fece quindi parte di una delle prime raccolte che si vennero formando in Italia: merita, almeno perciò, di essere accuratamente conservato.

GIULIO FARINA.

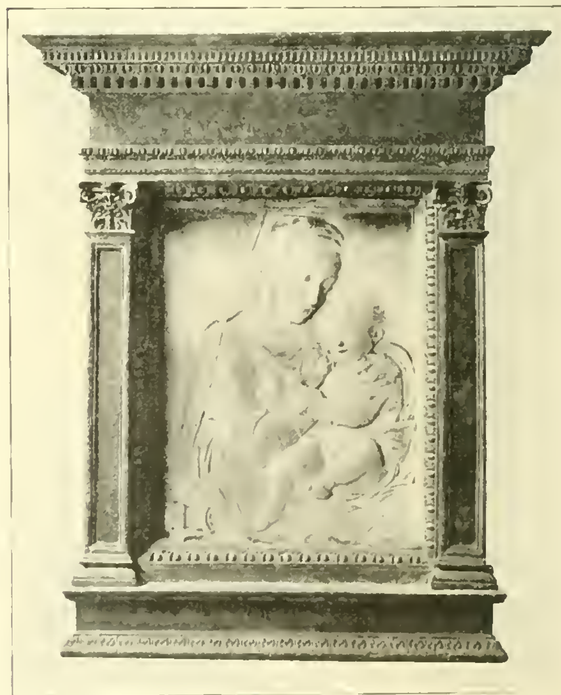
FIRENZE. — *R. Museo Archeologico.* — La signora James Hudson, vedova di S. E. il Ministro plenipotenziario di S. M. Britannica Sir James Hudson, ha fatto dono al Museo Archeologico di Firenze, di un pezzo di *aes quadratum* romano col tipo del Pegaso, che faceva parte della raccolta monetale messa insieme da suo marito.

Trattasi di un cospicuo pezzo, assai raro e ben conservato, di ingente valore, che viene a colmare una grande lacuna esistente nella serie italica primitiva del monetiere del Museo.

FIRENZE: *Museo Nazionale.* — È sempre difficile trovare tabernacoli e cornici antiche adatte, sopratutto per le misure, a bassorilievi contemporanei. Eppure la cornice è per le opere d'arte un complemento necessario e male sostituibile da lavoro d'imitazione.

Qualche tempo fa il Museo ebbe la fortuna di ottenere dal R. Archivio di Stato in Firenze un bel tabernacolo del sec. XV che, con l'aggiunta di un listello all'interno, conveniva a maraviglia ad una delle più belle Madonne di Luca della Robbia, la Madonna della Mela.

Quest'anno un altro bel tabernacolo incornicia magnificamente quel bassorilievo di Desiderio da Settignano che starebbe ancora distruggendosi nella via Cavour se non l'avesse, provvidenzialmente, tolto di là la guerra. Il tabernacolo è stato donato dal Cav. Ste-



Firenze, Museo Naz. - Bassorilievo di Desiderio da Settignano incorniciato dal tabernacolo. Dono del Cav. Bardini.

(1) Si dia venia al filologo! Questa frasetta, che ricorre in molti testi con[illegible], ha imbarazzato parecchi: il Maspero traduce: " si tu tiens à la vie ,, (Et[illegible] eg. II, pag. 95), l'Erman: " was du kannst, was du Kraft hast ,, (Abhandl. Preuss. Akad. Wiss., 1618, pag. 8-9). Alla lettera significa: " esser provvisto di vita ,, e la forma più ovvia è l'ottativa: " che tu sia provvisto di [illegible] ,,. Anche il nostro popolo, in tali circostanze, suole aggiungere: " che Dio [illegible] ,, " che tu possa campà cent'anni ,,.

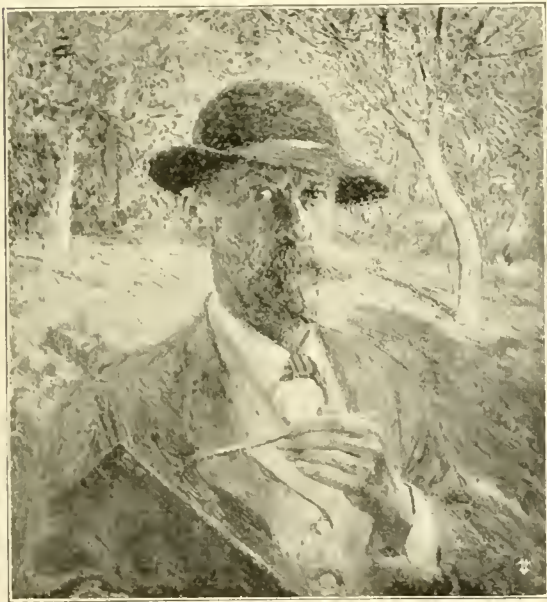
fano Bardini, il grande antiquario fiorentino, che si è voluto anche assumere l'incarico del poco restauro che vi era da fare.

Grazie vivissime, anche di qui, all'illustre uomo per il munifico atto.

FIRENZE: *R. Galleria degli Uffizi.* — Il prof. Cav. Francesco Ciseri ha fatto dono alla Galleria per il Gabinetto dei disegni e stampe, di due cartoni disegnati dal suo illustre padre: Antonio Ciseri. Uno è lo studio pel quadro "Il martirio dei Maccabei,, che si trova nella Chiesa di Santa Felicita in Firenze, l'altro è lo studio pel quadro rappresentante la Pietà, che si trova nella Chiesa di Magadino sul lago Maggiore.

FIRENZE: *R. Galleria degli Uffizi.* — Il pittore Belga Emil Claus, rispondendo ad un invito della Direzione Generale delle Belle Arti, ha inviato in dono il suo autoritratto per la Galleria degli Uffizi.

Il Claus è noto ad ognuno come eccellente ritrattista, come pittore di paesaggi e di animali, e sopra tutto come riproduttore mirabile degli effetti di sole e di piena luce all'aria aperta.



Emil Claus: Autoritratto - Firenze, Galleria degli Uffizi.

Diamo una riproduzione del pregevole autoritratto che viene ad arricchire la raccolta degli uffizi.

ROMA: *R. Galleria Borghese.* — L'avv. Cav. Luigi Fulvi ha offerto in dono alla Galleria Borghese un dipinto rappresentante Sant'Andrea, di misura maggiore del vero, che, appoggiandosi alla sua croce si inginocchia, e volge supplichevole lo sguardo al cielo.

Il dipinto, che sembra da attribuirsi a Daniele da Volterra, è in tavola e misura in altezza m. 2.10 in larghezza m. 1.08 ed è opera che si aggiunge degnamente alla collezione Borghese.

ROMA: *Museo del Palazzo di Venezia.* — Il Cav. Ugo Jandolo ha offerto in dono per il Museo un interessante tavolo della prima metà del secolo decimosesto. Il tavolo è di forma molto rara, di buon disegno, sicuramente autentico, in perfetto stato di conservazione e figura ottimamente nelle sale del Museo.

Il Prof. Paolo Paolini ha offerto in dono per lo stesso scopo un rilievo in stucco dorato rappresentante la Vergine col Bambino e due Angioli, opera del padovano Bellano, di gusto squisito e di molto pregio, che contribuisce assai bene all'adornamento delle sale.

Il Cav. Alfredo Barsanti ha offerto in dono un grande candelabro in legno riccamente scolpito, della fine del quattrocento o del primo principio del cinquecento, oggetto di molto pregio artistico e di grande valore, il quale è squisito oggettu di decorazione dell'antico appartamento.

Il Comm. Attilio Cinidrebbi ha fatto dono di un interessante leone di S. Marco oggetto decorativo duecentesco bellissimo e di grande pregio.

ROMA: *Museo Nazionale Romano.* — Il Dott. Comm. Cesare Serono ha donato al Museo due iscrizioni, una greca, una latina, rinvenute nell'interno del suo stabilimento di via Casilina. Le iscrizioni sono entrambi sepolcrali di ignoti, e quella greca presenta interesse per l'aggiunta dell'epiteto: NEOPHYTOS dato al morto.

ROMA: *Gabinetto Nazionale delle stampe.* — Il Comm. Prof. Federico Hermanin, direttore del Gabinetto Nazionale per le stampe, ha offerto in dono a quell'istituto un pregevolissimo disegno di Carlo Maratta, rappresentante l'adorazione dei Magi, firmato "Carlo Maratta, Roma 1704,,

Il disegno è autentico e bello e veramente degno di figurare nella raccolta del Gabinetto Nazionale.

ROMA: *Gabinetto Nazionale delle stampe.* — Il pittore Eduardo Greco ha offerto in dono per il Gabinetto una raccolta di 60 disegni architettonici e decorativi dell'Avv. Giuseppe Greco e 114 disegni del figlio Orazio.

I disegni hanno tutti un notevole valore decorativo e figureranno nelle Collezioni del Gabinetto delle Stampe come interessanti documenti di architettura settecentesca.

NAPOLI: *Museo Nazionale di S. Martino.* — La direzione generale del dipartimento marittimo di Napoli ha offerto in dono al Museo di S. Martino un quadro con disegni acquarellati della Lancia Reale, che già trovasi esposta in uno dei due grandi saloni di recente restaurati. Detto quadro è di particolare interesse poichè da esso risultano più chiaramente gli intendimenti costruttivi ed artistici della Lancia Reale e trova opportuno collocamento nelle collezioni del museo.

NAPOLI: *Museo Nazionale* — Il Maggiore Astor ha offerto in dono al Museo Nazionale un cippo romano con iscrizione tra due colonnine, sormontato da due figure ammantate che si stringono la mano, e decorato ai lati da rami di alloro; ed un sarcofago rappresentante il mito di Medea, oggetti di valore archeologico e artistico assai notevole. Gli oggetti saranno subito collocati tra le collezioni del Museo, con sotto posta una targhetta, che ricordi il nome del cortese donatore.

PALERMO: *Museo Nazionale.* — Il tenente colonnello cav. Raffaello Mondini, autore di parecchie memorie e di un volume illustranti medaglie, ha donato al Museo Nazionale di Palermo la sua cospicua collezione di medaglie da lui raccolte con amore, con competenza e con spesa non lieve, relative alla storia del nostro risorgimento dal 1848 fino ai più recenti avvenimenti politici. Il generoso dono dell'egregio patriota accresce notevolmente di numero e di pregio le collezioni del Medagliere del Museo Nazionale.

SCOPERTE DI ANTICHITÀ.

VERONA. *Scoperta di pavimento romano.* — Durante i lavori eseguiti dalla Banca Italiana di Sconto di Verona nella sua sede di via Czara presso SS. Apostoli, alla profondità di m. 3,30 misurata dall'attuale livello del cortile, si trovò un pavimento romano in battuto a frammenti di marmo rosso, riquadrato in fascie di mosaico bianche e nere: il tratto del pavimento scoperto misura quattro metri quadrati ed è limitato da un muro pure romano, ma continua certamente ad estendersi. Nel terreno sovrapposto al pavimento si trovano numerosi avanzi di laterizio romano, di mattoni, di tavelle, di embrici, di tegoloni, oltre a resti di intonachi dipinti già appartenenti ai muri e ai soffitti, e avanzi di tavole e travetti carbonizzati da un incendio.

L'accurata lavorazione murale e degli intonachi, la qualità delle malte usate, la tecnica del dipinto, la diligente esecuzione della fascia di mosaico con piccole tessere, assegnerebbe l'edificio al II o forse al I secolo dell'era cristiana.

La scoperta è di grande importanza per precisare la pianta Romana di Verona.

SANDRIGO (Vicenza): *Scoperta archeologica.* — Durante lavori di scavo eseguiti nella contrada di Cà Marzan presso Sandrigo furono rinvenuti parecchi scheletri e molti interessanti oggetti di bronzo ora depositati al Municipio di Sandrigo. Si tratta di una necropoli barbarica o longobarda, che apporta nuovi preziosi elementi per la conoscenza dello stato Archeologico del territorio Vicentino.

SPOLETO: *San Ponziano. Scoperta di sarcofagi.* — In occasione della riapertura della cripta di San Ponziano a Spoleto, si sono rinvenuti, in un vano adiacente alla navata di sinistra, due sarcofagi rozzi ed anepigrafi, interrati a un livello di poco inferiore al piano del pavimento. Si è pure trovato un altare rudimentale, collocato sopra di essi, e constante di un tamburo di colonna dorica di spoglio. Si sono aperti i sarcofagi, che pur troppo erano già stati manomessi: in uno, insieme con ceneri ed ossa, si sono rinvenuti alcuni frammenti vitrei e una punta di ferro del tutto ossidata, appartenente probabilmente a una spada; nell'altro solo un anellino d'argento in due pezzi, pure ossidato. Non v'ha dubbio che i sarcofagi appartengano al tempo cristiano, forse al V-VI secolo ed è probabile che essi tornassero in luce nel periodo romanico, quando fu costruita la chiesa attuale. E siccome è vecchia tradizione che intorno alla tomba di San Ponziano, già ivi esistente, fosse sorto un cimitero cristiano detto di Santa Sinicleta, nell'edificare la chiesa devono essersi esplorati i sarcofagi, e, ritenutili per sepoltura di due martiri, su di essi si fondò l'altare, che contiene nel pozzetto chiuso dal piccolo marmo consacrato, ceneri ed ossa tolte forse dai sarcofagi medesimi. Questi ora sono stati richiusi e su di essi è stato rimurato l'altare. L'insieme ha notevole interesse per l'archeologia spoletina.

GUALDO TADINO: *Corredo di tomba.* — Il sig. Francesco Fiorentini, nel piantare alcuni alberi in terreno di sua proprietà a Gualdo Tadino, rinvenne una tomba a fossa, contenente oltre alle ossa del defunto, un elmo in bronzo di tipo etrusco, a schiena d'asino, sormontato da una cannula metallica per l'inserzione di un pennacchio, una sciabola di ferro del tipo falcato a grossa costola e tre lancie in ferro. L'intero corredo viene assicurato allo Stato per il Museo Nazionale di Villa Giulia.

ROMA: *Iscrizione di una cisterna medioevale del Campidoglio.* — Nella demolizione del Palazzo Caffarelli si è rinvenuta, messa in opera nella costruzione, una lastra marmorea con parte di un'iscrizione metrica latina che si riferisce a una cisterna, e che si completa sicuramente, grazie a una copia fattane nel sec. XVI da un anonimo pellegrino spagnuolo, il cui diario è alla Chigiana.

Ne diamo la riproduzione e la trascrizione completata:

Nos vas condidimus, pluvia tu Juppiter imple
Praesidibusque tuae rupis adesse velis

L'anonimo spagnuolo vide il marmo sulla bocca di una cisterna che esisteva presso il palazzo Senatorio, e il sapore umanistico della breve poesia fa pensare che essa possa essere stata incisa sulla fine del sec. XV. Ora appunto intorno al 1474 si hanno notizie, raccolte dal Müntz (Les Arts à la cour des Papes) su lavori a una cisterna presso il palazzo Senatorio. Data la localizzazione sicura di questa piccola memoria storica, essa verrà consegnata al Municipio di Roma perchè figuri nel Museo Capitolino.

ROMA: *Rinvenimento di Busto in bronzo.* — Durante i lavori per la sistemazione del lungo Tevere Aventino è stato rinvenuto un piccolo busto in bronzo rappresentante una Minerva con elmo ed egida di eccellente fattura e di ingente pregio. Il piccolo busto per la vigilanza della Sopraintendenza agli scavi, resta assicurato alle Collezioni dello Stato, insieme con altri relitti archeologici rinvenuti pure nel compimento dei lavori.

OSTIA: *Scoperta di antiche tombe.* — Durante i lavori sul tracciato della ferrovia Roma-Ostia, si sono rinvenuti antichi sepolcri all'altezza di Ostia. L'asse della via ferrata incontra in quel luogo l'asse di un'antica via fiancheggiata da tombe, che da Ostia si dirige a levante. Si sono rinvenuti i resti di numerosi edifici sepolcrali, generalmente rasi a poco più di mezzo metro sull'antico livello. Uno di essi è in particolar modo interessante per la bellezza e la ricchezza della sua decorazione in mattoni intagliati.

PALESTRINA: *Rinvenimento di sarcofagi.* — In territorio di Palestrina, nella località Mezza-Selva di proprietà dei principi Barberini, si sono rinvenuti a causa di lavori agricoli due sarcofagi, l'uno intero con semplice strigilatura, l'altro in pezzi che si ricompongono quasi per intero, con rilievi figurati.

CEGLIE MESSAPICA: *Scoperta di antichità.* — A Ceglie Messapica in contrada « Sotto S. Nicola » durante i lavori di spianamento per la costruzione della stazione ferroviaria si sono rinvenuti notevoli oggetti di scavo corredo di una tomba, e cioè due torzelle mezzapiche, una delle quali con decorazione geometrica, una pelike in vernice nera e baccellata con ornati al collo nello stile di Egnazia, una lekythos aryballica con figura di donna seduta, nello stile tardo atticizzante, una lekythos d'argilla rossastra con reticolato in vernice nel corpo, un piccolo unguentario fusiforme, una lucerna monolicne verniciata e un frutto votivo in terracotta.

Tale suppellettile si riferisce alla fine del IV secolo e all'inizio del III secolo a C.

CEGLIE DEL CAMPO (Bari): *Scoperta di antichità.* — In contrada di Ceglie del Campo è stata scoperta fortuitamente, durante lo scavo di fondamenta edilizie, una tomba italista della II metà del quarto sec. a C., contenente il corredo di 25 vasi di terracotta, uno dei quali in frantumi.

Di ceramica atticizzante nello stile delle figure rosse si contano una kelebe (cratere a colonnette) una pelike, una oinochóe, uno stamnos e due piccole lekytoi. Di vasi verniciati con decorazioni di corona d'alloro e di cigni vi hanno uno skyphos, un kautharos ed una lepaste. Vi sono inoltre vasi interamente verniciati, quali un guttus caleno (a medaglione in rilievo con faccia di Medusa), una lucerna monolicne, una Kylix, due skyphoi, una patera, tre piatti e due ciotoline. D'argilla grezza vi sono i vasi di rito, un vasellino ad urnetta simbolica, un grosso pendolo con anse ad anelli mobili e un colatoio. L'insieme di tale suppellettile ceramica è notevole per lo stato perfetto di conservazione dei vasi e per il buono stile dei pezzi figurati oltre all' importanza scientifica.

OZIERI: *Scoperta di ripostiglio d'armi.* — Durante lavori agricoli per impianto di vigne in regione Chilivani (Ozieri) si sono rinvenute due grandi giarre di rozza fabbricazione contenenti l'una delle scorie di bronzo, l'altra un ripostiglio di armi e strumenti in bronzo dell'età nuragica, comprendente 9 magnifiche bipenni, 49 accette a margini rialzati, 5 scalpelli, 9 cuspidi di lancia, ornamenti militari, frammenti di daghe e di lancie, 81 oggetti in tutto, la maggior parte di eccellente conservazione. L'importante reperto sarà conservato riunito nelle collezioni dello Stato.

RESTAURI.

AQUILEIA: *Basilica.* — A cura dell'Ufficio Belle Arti del Commissariato Generale Civile per la Venezia Giulia il prof. Cherubini ha compiuto il restauro delle pitture absidali del sec. XI. Il loro stato era tale da destare la più seria apprensione, perchè in seguito al lento disgregamento della muratura del catino, incominciava a fendersi la parete, e si distaccavano interi strati di colore. Fu anzitutto consolidato il catino con uno strato cementizio; quindi furono tolti i resti dell'intonaco e degli stucchi settecenteschi, ancora rimasti a nascondere la pittura. L'affresco fu poi minuziosamente ripulito da ogni resto di intonaco e calcinatura, curato e assicurato in ogni sua parte. Grandi tratti di pittura erano peraltro andati perduti, parte nel terremoto del 1348, parte quando nel '711 l'abside fu decorata a stucchi; mancavano le teste della Madonna e del Bambino, lembi delle figure e dei fregi. Queste parti furono completate in maniera da rendere indisturbato l'insieme pittorico, differenziando peraltro la pittura nuova con una fitta punteggiatura; è resa con ciò l'illusione artistica dell'insieme, senza che nessuna parte sia stata alterata.

Sono stati inoltre rimossi gli stalli, raffazzonati negli ultimi tempi con resti di parti antiche; è messa così in evidenza la decorazione basamentale, e la bella scritta, che commemora l'inaugurazione del 1031 della Basilica Poponiana, alla presenza dei vescovi del Patriarcato d'Aquileia.

Così, compiendo il ripristino dell'abside, è stato rivestito il sedile a gradone, che la ricorre in semicerchio con lastre di marmo a simiglianza di quelle originali ancora rimastevi al posto, ed è stata riaperta la finestra centrale. La pala di Pellegrino da San Daniele verrà collocata nella cappella Torriani.

Sono stati inoltre consolidati e restaurati tutti i resti pittorici nella Basilica e nell'attiguo battistero.

PARENZO. — Nella navata di sinistra della Basilica Eufrasiana di Parenzo si sono compiuti testè importantissimi lavori.

Già fino dal 1890 si era venuti a conoscenza che anteriormente all'attuale Basilica del VI secolo e sullo stesso sito fossero esistite altre costruzioni chiesastiche. Infatti, in seguito a scavi, studi e rilievi, svoltisi in vari periodi fino al 1901, potè essere stabilito che press'a poco sulla stessa area della Basilica di Eufrasio ne esisteva un'altra, che si concordò di chiamare "Preeufrasiana", risalente al V secolo e che, infine, un insieme di costruzioni appartenenti probabilmente al III e IV secolo, si ergeva più a sinistra, parte occupando la zona posteriormente trasformata nell'orto episcopale e parte occupando la navata di sinistra della "Preeufrasiana" ed "Eufrasiana".

Gli scavi e gli assaggi praticati a suo tempo ed illustrati per la prima volta dal dott. A. Pogatschnig, misero in luce numerosi tratti di mosaici e fondazioni, che vennero resi visibili per mezzo di piccole e malcomode botole praticate qua e là nel pavimento della Basilica.

L'Ufficio Belle Arti e Monumenti, della Venezia Giulia decise di intraprendere una razionale sistemazione dei pavimenti musivi delle antiche costruzioni cristiane anteriori al VI secolo, e di continuare a completare in pari tempo l'esplorazione e lo studio delle stesse.

Il lavoro, iniziato con uno scavo generale nell'ambito della navata suddetta, diede risultati soddisfacentissimi. Vennero così messe in piena luce vaste zone del piano musivo della Basilica Preeufrasiana (nave sinistra), di cui alcune mai scoperte. Il livello di tali mosaici è più basso del piano attuale di 1 m. in media. Per quanto questo pavimento presenti numerose soluzioni di continuità, essendo stato rotto nello scavare le fosse per riporvi i sacelli di vescovi e sacerdoti, è facile ricostruire, da quanto è rimasto, l'insieme della decorazione.

Il mosaico della navata, larga m. 4,28 e lunga oltre m. 32, era suddiviso, per mezzo di fascie con motivi geometrici molto semplici, in sei campate, ciascuna di varia lunghezza.

Nella prima, limitata all'intorno da una greca, si vede ripetuto il motivo romano a scudetti, disposti in modo da formare linee, sinuose incrociantisi perpendicolarmente, composto di tasselli in marmo rosso-mattone e grigio su fondo giallognolo. La seconda campata, che in gran parte è andata perduta, recava una combinazione geometrica di serie di quadrati ed ottagoni, entro i quali ultimi erano inscritti i simbolici nodi di Salomone. Segue una campata originalissima comprendente un motivo a rosoni quadrilobati, che è tutto un'armonia di colori rosati, rossi, grigio-perla, grigio, avorio. La quarta è occupata da un ornato geometrico piuttosto



Parenzo: Basilica Eufrasiana - Veduta d'insieme degli scavi nella navata di sinistra.



Parenzo: Basilica Eufrasiana - Lavabo appartenente alla Basilica Preeufrasiana (sec. V).

comune, formato dalla combinazione di ottagoni e rettangoli. Una ornamentazione simile, con ottagoni, losanghe e croci, nella campata seguente, racchiude un riquadro recante un frammento di iscrizione, completamente inedito, il quale dice:

ELICISSIM
T (?) I G.S...
ECCLES ...
FECERV....
QVILEG ...
TENOS ..

L'ultima zona, conservata intatta per oltre una metà, è decorata da un motivo solo: due quadrati formati da fascie a torciglione intersecantisi in modo da racchiudere nell'interno un ottagono con altra iscrizione:

THE.O FRA STVS
. IANVARIVS DIAC
FEC P CCC

Una colomba in alto ed altra in basso completano il campo. I mosaici delle tre ultime campate presentano traccie di antichi restauri.

Appartenente a questa costruzione, addossato al muro di sinistra e sull'asse mediano della seconda campata, è visibile intatto un rozzo lavabo con vasca semicircolare incassata nella parete, ai lati della quale si vedono due semicolonnine sormontate da archetto, racchiudenti un vano di forma absidale. Sul pavimento ed in perfetta corrispondenza, trovasi una conca di pietra, lavorata a traforo, per lo scolo dell'acqua.

Sul lato destro della navata, fra il pietrame del muro di fondazione reggente le colonne eufrasiane, sono frammischiati resti architettonici della "Preeufrasiana,, come rocchi di colonne, basi e capitelli di pietra d'Istria, lavorati molto rozzamente.

* * *

Laddove i mosaici sopra descritti erano interrotti, venne approfondito lo scavo per raggiungere il piano della costruzione anteriore, e precisamente quello della prima basilica, già in parte scoperto in precedenza. Anche qui il lavoro venne coronato da esito felicissimo.

La superficie di questo primo mosaico racchiusa nella navata, non rappresenta che i due terzi circa della larghezza originale, estendendosi essa anche all'esterno delle basiliche "preeufrasiane,, ed "eufrasiane,,, il cui muro perimetrale di sinistra interrompe e taglia longitudinalmente il mosaico stesso. Il limite esterno sulla destra è corrispondente alle fondazioni delle colonne fra la nave sinistra e centrale della chiesa attuale.

Anche qui si nota la suddivisione a zone del pavimento musivo, in ottimo stato di conservazione, più profonde del precedente da 60 a 42 cm.

Le prime due zone erano circondate da una larga fascia a scacchi bianchi e rossi, di cui si conserva la parte di destra. Nella

prima si nota il motivo dell'ottagono disposto a filari, con tasselli di marmo formanti una vivacissima decorazione policroma a tinte calde, in cui prevale il rosso mattone, il giallo, il grigio verdastro. Nella seconda la decorazione è più complessa: sono fascie policrome a tortiglione che girano a greca incrociata, racchiudendo losanghe campite a seghettature parallele con gradazioni coloristiche molto tenui, ed ottagoni circoscriventi dei rosoni a forma di girandola, pur essi di colorazione vivace ed armoniosa.

Segue la terza zona. Anche qui una fascia larga sulla destra, ed in alto. Al centro, una sorta di tappeto di un semplicissimo motivo a semicerchi sovrapposti, di bellissimo effetto decorativo con tasselli rossi, neri e grigio violacei su fondo giallognolo. Intorno a questo riquadro centrale, una sobria combinazione geometrica rossa e nera su fondo chiaro di losanghe e quadrati.

Fra questa e la zona seguente, si osserva una interruzione, larga in media 25 cm., la quale fa ritenere esservi stata una specie di iconostasi o balaustra divisoria. Anche in questo ultimo tratto di mosaico trovasi al centro un rettangolo di più complesso lavoro decorativo, in cui predomina il cerchio inscrivente una piccola croce. Il campo all'ingiro è occupato da piccoli esagoni. Qui forse l'armonia del colore ha raggiunto il punto culminante. I neri, i grigi, i gialli, il rosso, il rosato, si fondono in gradazioni finissime.

La lunghezza totale di questo magnifico pavimento raggiunge, nella sua parte visibile, i metri 18,50.

Ma un'altra scoperta importantissima è stata fatta: cioè quella delle fondazioni di un tratto di abside, poggianti sul terreno vergine a livello delle acque marine, abside che certamente è contemporanea ai mosaici. Da quanto si può arguire, essendone rimasto scoperto solamente circa un terzo, internamente essa era semicircolare ed esternamente poligonale; la grossezza media del muro è di cm. 28.

⁂

L'opera di scavo venne completata con lavori di sistemazione. I tratti di mosaico della "Preeufrasiana", sostenuti alla periferia con muricciuoli in cotto furono rinsaldati agli orli ed ovunque se ne fosse riscontrata la necessità.

S. MARTINO DI TERZO: *Chiesa di San Martino.* — Soltanto pochi assaggi sinora erano stati fatti sotto l'intonaco della vetusta chiesa. Ora è stato levato completamente tutto lo strato d'intonaco e di calcinatura che copriva gli importantissimi affreschi. Nella parete sinistra della nave sono state così scoperte, dopo la rimozione del pulpito, altre due scene delle pitture trecentesche, rappresentanti la discesa al limbo e la trasfigurazione. Sotto questo strato pittorico trovasi uno anteriore, con decorazioni geometriche e scene figurate, scoperto per ora soltanto in minima parte.

Anche gli affreschi dell'abside sono ora completamente rimessi in luce. Rappresentano in molti scomparti varie scene del nuovo e del vecchio Testamento, della vita di San Martino e di altri santi. Appartengono al II-III decennio del cinquecento e rivelano diretti influssi veneziani. Si stanno continuando i lavori di pulitura per poi iniziare quelli di consolidamento e restauro. Verrà inoltre tolto il drappo marmoreo barocco, nel fondo dell'abside, che nasconde altre pitture, e verranno riaperte e ripristinate le originarie finestre. Da assaggi nel pavimento, si è scoperto un muro di una costruzione anteriore.

TRIESTE: *Cattedrale di San Giusto.* — A cura dell'Ufficio di Belle Arti il prof. Cherubini sta ultimando il restauro degli affreschi trecenteschi nella Cappella di San Giusto, gravemente deperiti in questi ultimi anni. Essi sono stati ripuliti dai ritocchi che ne alteravano il carattere, e generalmente consolidati.

VENEZIA: *Ex convento dei Frari.* — Continuano i lavori di ripristino della sala Capitolare nell'ex Convento dei Frari. Si è proceduto in primo luogo alla demolizione di quanto era sovrapposizioni e aggiunte nell'interno della Sala, ed alle puntellazioni necessarie di muri e solai; ora, con le cautele dovute, e con quella maggiore sollecitudine che è consentita dalla delicatezza dei lavori, si procede al rifacimento e al rinforzo dei muri perimetrali.

GUBBIO: *Chiesa di S. Agostino.* — Fu data notizia dell'avvenuta remozione di una grandiosa macchina d'altare della fine del 500, opera pregevole di Giacomo e Francesco Casali di Gubbio con al centro un tabernacolo di Faustino Maffei (Bollettino d'Arte, 1920, V-8).

Questa macchina impediva completamente la vista dell'abside a pianta rettangolare completamente decorata da freschi di Ottaviano Nelli.

Rimossa e trasportata nella ex chiesa di Santa Maria Nuova la grandiosa macchina, rimaneva l'altare di stucco dalle forme barocche, cinto da una brutta balaustrata di terracotta dipinta, ciò che produceva una nota stridente con lo splendido insieme delle pitture (*fig. 1*).



Fig. 1 - Gubbio: Chiesa di S. Agostino. - Altare e Balaustrata avanti il ripristino.



Fig. 2 - Gubbio: Chiesa di S. Agostino.
Altare maggiore ora tornato in luce.

Per alcuni indizi che apparivano nella fronte posteriore di detto altare e per la recente esperienza di un consimile caso nella chiesa di San Francesco a Gualdo Tadino, si potè arguire che quelle forme barocche celassero un'opera antica.

Con tale fiducia si fecero eseguire dei tasti nella muratura e la immediata comparsa di archetti trilobati giranti su colonnine isolate, ci convinse che le nostre speranze sarebbero coronate da successo.

In breve fu tolto per ogni lato tutto il rivestimento murario ed ai cartocci contorti del 600, successero le pure forme dell'antico altare di pianta rettangolare, sostituito da venti colonnine isolate con capitelli e basi dissimili ed archetti trilobati. Sei arcatine si hanno nei due lati maggiori, quattro nelle minori, con un colonnino più robusto al centro, quasi a ulteriore sostegno del grande lastrone di un sol pezzo che costituisce la mensa, sagomata per ogni lato.

Apparvero mancanti dieci colonnine comprese basi e capitelli e tredici archetti, varie parti della mensa e del basamento; la presenza di ogni minimo particolare permetteva il ripristino con la maggiore fedeltà.

Per la pietra calcare fu adoperata la medesima dell'opera antica e per le parti ornamentali mancanti, basette, capitelli ecc. furono presi a modello le basette e i capitelli esistenti avendo cura di dare a queste parti decorative il medesimo carattere e la semplice ingenuità di quelle antiche. Fu quindi tolta d'opera la brutta balaustrata e corretta la gradinata *(fig. 2)*.

Compiuto però tale lavoro non può dirsi che il ripristino di questa parte della chiesa sia completo.

L'abside a pianta rettangolare, come può vedersi dalla fotografia N. I ha attorno alle pareti un coro in noce eseguito sulla fine del secolo XVI, il cui dossello copre la parte bassa delle pitture; tolto il dossello e lasciati solo gli stalli, torneranno completamente in luce le pitture di Ottaviano, che ivi, di sua mano, dipinse l'ordinazione e consacrazione a Vescovo di S. Agostino e la morte di S. Monaca.

Finalmente alla finestra centrale dell'abside dovrà togliersi l'attuale brutto infisso in ferro per essere sostituito da una vetrata a ruli su trafile di piombo.

Questi lavori che completeranno il ripristino del presbiterio della Chiesa, saranno compiuti nell'esercizio corrente.

PIETRO GUIDI

MONTEFALCO: *Chiesa di Sant'Agostino.* — Nella via maggiore di Montefalco si eleva la bruna facciata della chiesa che gli Agostiniani costrussero in pietra forte ai primi del sec. XIV e non nel secolo seguente come fu scritto dal Guardabassi *(Indice Guida dei Monumenti dell'Umbria*, Perugia, 1872, pag. 118) e ripetuto da altri *(Montefalco*, Foligno, 1908, pag. 72). L'edificio sorse modestamente ad unica nave, coperta a travatura secondo le tradizioni monastiche, e finita con un'abside semidecagona, la quale, presentando un certo carattere arcaistico, suggerisce la datazione proposta che è, del resto, quella già indicata dall'Elenco degli edifici monumentali (Roma, 1914, pag. 66). Infatti mentre la nave ha proporzioni slanciate corrispondenti allo spirito dell'architettura gotica, l'arco trionfale a pien centro appare depresso e un po' depressa la copertura dell'Abside, attuata per altro con gotica struttura, mediante volte con costoloni che vanno a congiungersi in un punto mediano. I costoloni muovono da semicolonne pensili con capitelli rudimentali sormontati da tavola curvissima; semicolonne, posanti su peducci, due dei quali adorni di mascheroni di rozzo sapore romanicheggiante. Nell'abside si aprono due monofore a tutto sesto, una trilobo ed una bifora centrale a sesto acuto, oggi scomposta, alcuni avanzi della quale si conservano nel Museo della Chiesa di S. Francesco. Altre finestre simili alle due ricordate, stavano lungo la navata alla quale dànno luce ora alcune brutte aperture rettangolari, ed erano in numero di quattro a sinistra e di tre a destra. Il sesto acuto torna nella bella porta sulla fronte, strombata e cinta nell'arco, di una ghiera secondo un particolare diffusissimo negli edifizi gotici dell'Umbria; mentre non



Montefalco: S. Agostino, interno. - La parete destra innanzi i lavori.

sappiamo se in luogo della finestra moderna praticata sopra la porta, sostituisca un occhio ovvero una bifora di raccolte proporzioni. Ad ogni modo la chiesa originaria accenna chiaramente nelle sue forme gotiche ad arcaismi non rari nei centri ritardatari come Montefalco.

Accanto alla facciata si eleva una breve fabbrica nella quale rimaneva una porta con l'arco ogivale ricassato, che per gli scarsi e rozzi motivi ornamentali, accenna essa pure al secolo XIV. Era l'ingresso al cimitero — come in altre chiese monastiche, svolto lungo il fianco destro della chiesa; e sopra la porta stava murata una lapide con tre stemmi e la data 1337, trasportata nella sacrestia di S. Francesco come avverte l'Urbini (Spello, Bevagna e Montefalco, Bergamo, 1913, pagina 89). Ma più tardi il cimitero fu sostituito da una serie di cappelle con volte a crociera, di cui sei vennero aperte lungo la navata mediante archi acuti, e una settima, oggi semi distrutta, oltrepassava la linea dei muri di lato ed andava ad addossarsi in parte all'abside. La costruzione non fu condotta con unità: lo affermano le misure differenti degli archi di prospetto, le volte non sempre costolonate e più ancora l'aspetto ineguale del muro di perimetro. Tuttavia l'insieme pittoresco che le cappelle formavano all'interno, non giunse intatto ai nostri tempi. Le prime quattro di esse, a movere dalla facciata, ridotte a magazzini, furono chiuse e sostituite, per le necessità del culto, da brutti altari barocchi (fig. 1); la settima semicadente, come già dissi, ebbe pure una umile destinazione: solo le due cappelle rimanenti non furono manomesse. Una testa di Madonna del Melanzio, rimasta in quella verso la tribuna, c'induce a credere che essa debba riferirsi ad un documento messo in luce da Adamo Rossi, secondo il quale il pittore di Montefalco si obbligava il 24 maggio 1514, a



Montefalco: S. Agostino, interno. - Le cappelle riaperte.



Montefalco: S. Agostino, interno. - Le cappelle riaperte.

dipingere la cappella di S. Chiara, con figure varie e, fra queste, la Vergine col Bambino. L'altra cappella ha larga traccia di affreschi (scoperti e restaurati da poco) nell'interno e sulla fronte dell'arco, già attribuiti al Gozzoli (Faloci Pulignani in Almanacco illustr. delle Famiglie Cattoliche, 1915) ma piuttosto di artefici folignati influenzati da Benozzo. Le quattro cappelle chiuse subirono, circa venti anni fa, una nuova trasformazione e divennero botteghe, assai rialzate sull'antico piano ed aperte lungo il fianco destro della chiesa, con quanta opportunità è facile immaginare!

Si pensò pertanto di restituire al monumento l'antico suo aspetto, ripristinando le cappelle; ed il lavoro fu condotto, ad iniziativa dello scrivente, dalla Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria, coi fondi del Ministero dell'Istruzione, di quello per la Giustizia e i Culti e del Municipio di Montefalco.

Purtroppo, per le vicende subite, le cappellette riaperte non conservarono traccia di dipinti; ma esse riacquistarono il loro aspetto architettonico di un gotico elegante e sobrio (figg. 2 e 3) componendo un insieme analogo a quello delle cappelle laterali della chiesa di S. Francesco e, senza dubbio più armonico.

Inoltre gli affreschi nella parete sinistra, cioè una Incoronazione della Vergine di Cola Petruccioli, altri del sec. XV che si vedono nella sacrestia e in quella parte ornata pure di un dipinto dell'Alfani, fanno di S. Agostino il più notevole monumento di Montefalco dopo S. Francesco. È da augurarsi quindi che i lavori condotti con notevole vantaggio estetico e con spesa relativamente lieve, segnino il principio della sistemazione decorosa che attende l'edificio: il restauro dell'antico tetto ad incavallature; la ricomposizione della bifora nella tribuna; la riapertura delle finestre primitive e la conseguente chiusura di quelle che le sostituiscono; lo scoprimento in fine degli affreschi ancora nascosti dalla calce, nella chiesa e nella sacrestia.

MARIO SALMI.

CONCORSO A PREMI PER UN MONUMENTO AGLI ANIMALI CADUTI IN GUERRA

Un Comitato di Signore di Montreal (Canadà) bandisce un concorso tra gli scultori italiani per il bozzetto di un monumento da erigere agli animali caduti durante la grande guerra, per ricordare agli uomini i servizi bellici resi da questi loro modesti e fedeli cooperatori e, allo stesso tempo, per ispirare ai contemporanei ed ai futuri sentimenti di pietà e di protezione verso gli animali.

Il monumento dovrà essere collocato su una piazza di Montreal, della superficie approssimativa di mq. 15 mila e dovrà esser costruito in modo che vi si possa circolare attorno. Esso dovrà ricordare i vari animali che si sono resi benemeriti durante la guerra, cavalli, muli, cani, piccioni viaggiatori, e dovrà comprendere anche una o più vasche, dove gli animali viventi possano abbeverarsi.

I premi sono tre, per la somma complessiva di Lire Diecimila, delle quali 5.000 al bozzetto primo classificato, 3.000 al secondo e 2.000 al terzo.

I bozzetti premiati rimarranno di assoluta proprietà del Comitato, il quale avrà la facoltà, ma non l'obbligo, di trattare con uno dei vincitori per l'esecuzione del monumento.

Nel caso che nessuno dei concorrenti fosse giudicato meritevole di premio, il concorso potrà essere rinnovato.

I bozzetti dovranno essere consegnati al rappresentante del Comitato Canadese, entro il 31 Dicembre 1921, in Firenze, dove saranno esposti al pubblico.

Essi dovranno essere inviati, e ritirati dopo il concorso, a spese e a rischio dei concorrenti.

Ogni bozzetto dovrà essere accompagnato da una busta sigillata, che porti all'esterno un motto o sigla ed all'interno il nome e l'indirizzo dello scultore.

Le buste saranno aperte, in presenza di testimoni, soltanto dopo l'aggiudicazione dei premi.

Rappresentante del Comitato Canadese in Italia, con pieni poteri, è la Signora Marguerite C. FALCHI, abitante in Via Bolognesi N. 80, Firenze, alla quale i lavori dovranno esser indirizzati.

Il Comitato che giudicherà i bozzetti sarà nominato e presieduto dalla suddetta Signora.

Con successiva comunicazione e prima dell'aggiudicazione dei premi, saranno resi noti i nomi dei componenti il Comitato stesso ed il locale scelto per l'esposizione.

... Gerente responsabile.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano

UN REMBRANDT SCONOSCIUTO A ROMA.

Fra i capolavori della Galleria Doria, uno dei più importanti è sfuggito finora all'attenzione degli studiosi. Intendo parlare del ritratto di un vecchio con barba (N. 105 del catalogo) [1] attribuito a Bernardo Strozzi.

Certamente il « Prete Genovese » era un assai valente pittore, le cui opere per la loro virtuosità possono fermare per qualche tempo il nostro sguardo; ma in questo ritratto di vecchio con barba abbiamo un artista, che, se trattiene una volta il nostro sguardo, non lo lascia più sfuggire da sè, anzi lo avvince per la forza del suo genio. Un genio, che con il sentimento della realtà e della vita, e per l'uso della luce nell'opera sua, fa di questa realtà e di questa vita la visione d'una grande anima.

In questa oscura figura di vecchio, avvolta in un manto aperto davanti e col capo coperto da una calotta, che balza grandiosa dallo sfondo rossastro, con la testa imponente, solcata dai dolori della vita, con lo sguardo tutto assorto, quasi rivolto verso l'interno dell'animo, con la bocca atteggiata alla rassegnazione e con la spaziosa fronte illuminata dal pensiero, riconosco la mano di Rembrandt.

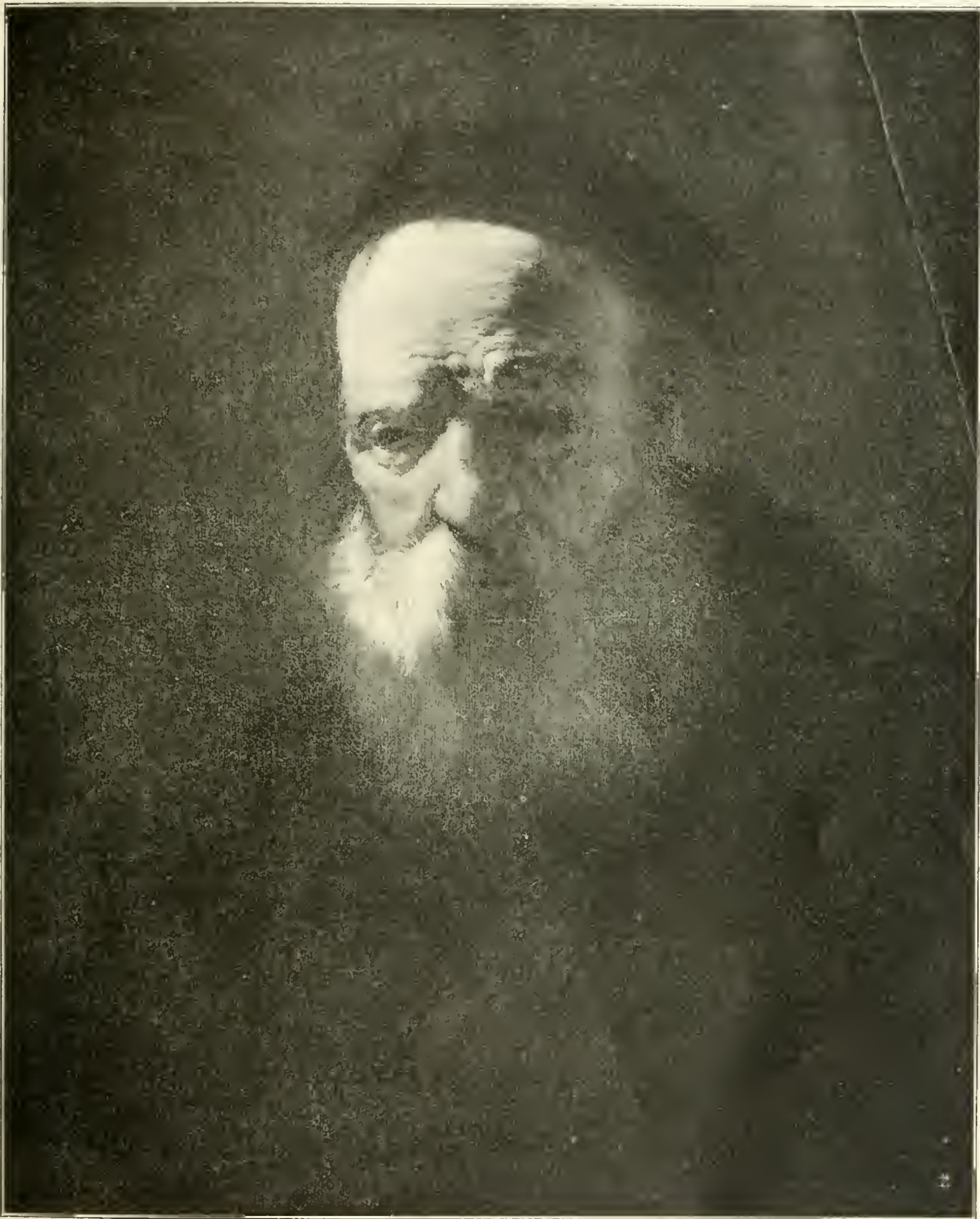
La pittura è larga, robusta e pastosa, il colorito molto ricco, col predominio di un rosso cupo nella carnagione. La luce che illumina in pieno il lato destro del volto e della barba, penetra fino nelle parti più ombreggiate e dà a questa figura una straordinaria plasticità e la avvolge in un mistero sovrumano.

Avevo già accennato quanto sopra in un articolo nel « Giornale d'Italia » quando il dott. Bredius mi ricordò un articolo del prof. J. Six scritto nel 1900 nel periodico « Oud-Holland » [2]. Il prof. Six rivolse l'attenzione su di un abbozzo di testa trovantesi nella Galleria Doria ed attribuito a Tiziano e che invece pareva a lui senza dubbio un'opera giovanile di Rembrandt (degli anni 1629-30). Egli volle riconnettere questo abbozzo con l'indicazione di uno dei più vecchi biografi di Rembrandt, Francesco Baldinucci, alla quale nell'articolo pubblicato in Oud-Holland del 1890, *Francesco Baldinucci et les biographes de Rembrandt*, Emile Michel per il primo aveva rivolto l'attenzione. Baldinucci ci dice che sa dell'esistenza di due opere di Rembrandt in Italia di cui una è « una testa d'uomo con poca barba, con un turbante in capo nella Galleria del Principe Doria Pamphili [3] ».

Ed ora il prof. Six si domandava se questa testa, da lui attribuita a Rembrandt, non fosse appunto l'opera descritta dal Baldinucci, che oramai non si trovava più nella Galleria Doria. Siccome visitò la Galleria nel 1888 e quando scrisse l'articolo nel 1900, si ricordava solo vagamente del quadro, insistè per una ulteriore inchiesta. Questa inchiesta fu fatta dal dott. C. Hofstede de Groot, il quale scrisse al riguardo un articolo nell'« Oud-Holland » del 1901 [4] in cui veniva a conchiudere che non esisteva un Rembrandt nella Galleria Doria, come gli aveva già comunicato a sua domanda il dott. W. von



Joris van Vliet: Ritratto di un vecchio.



Rembrandt: Ritratto d'un vecchio. - Roma, Galleria Doria.

[illegible] Affermò inoltre che l'unico quadro di tutta la collezione, corrispondente alla descrizione del Baldinucci, era un'opera della scuola di Rubens citata nel catalogo del 1901 come appartenente a P. P. Rubens « ritratto d'uomo con turbante » (N. 249-271, n. del catalogo 1921).

Da tutto ciò deriva che nè l'opera attribuita al Rembrandt dal prof. Six, nè quella di cui parla il dott. Hofstede de Groot sono il ritratto di vecchio con barba che io attribuisco a Rembrandt.

Non c'è quasi dubbio che quella testa sia l'opera di cui parla il Baldinucci.

Quando fissai l'attenzione su questo quadro, esso era attaccato molto in alto tra due finestre, la vernice non era più trasparente, così che potevo vedere soltanto le parti fortemente illuminate della fronte e della barba, dunque « poca barba », come dice il Baldinucci; e la calotta pareva col fondo una massa nera, il che aveva molto di « un turbante ».

Già nel XVIII secolo il Rembrandt era conosciuto nella collezione, siccome l' illustre pittore inglese Richardson scriveva, dopo aver parlato del celebre ritratto di Innocenzo X, del Velasquez: « si vede, accanto, un ritratto del Rembrandt ad un dipresso dello stesso genere, specialmente per il modo particolare di colorire e per l'audacia del pennel'o, ma che lo supera in forza e più ancora nell'armonia e nella bellezza delle differenti tinte ».

La testa del vecchio dalla barba, quando ebbi ad osservarla, si trovava nel corridoio presso alla saletta del Velasquez. Dopo il confronto da me fatto con gli altri Strozzi della Galleria Doria, la feci mettere accanto al Velasquez per vederne l'effetto. La mia impressione corrispose allora a quella che il Richardson aveva saputo così magnificamente esprimere.

Una prova finale che conferma la mia opinione consiste in un'acquaforte di Joris van Vliet (5), contemporaneo e amico di Rembrandt. Il van Vliet incise parecchie acqueforti da dipinti del grande maestro, restando sempre molto inferiore agli originali, essendo un maestro di mediocre valore.

Dalle iscrizioni sull'acquaforte - R. H. inventor (l'R e l'H incrociati sono il monogramma di Rembrandt) - e dalla firma di van Vliet insieme con la datazione 1634, resulta che Rembrandt dipinse la tela della galleria Doria verso questo tempo, in cui ebbe a dipingere parecchi ritratti del genere che si trovano ora nelle Gallerie di Kassel, Metz, Oldenburg e Parigi.

J. O. KRONIG.

(1) Tela 74 cm. 64 cm.

(2) Jhr. prof. dott. J. Six, Rembrandt te Rome " Oud-Holland ,, XVIII.

(3) L'altra è " in Firenze nella Real Galleria nelle stanze dei ritratti dei pittori il proprio ritratto ,, ora nella Galleria Pitti.

(4) Dott. C. Hofstede de Groot. " Oud-Holland XIX: Varia Omtrent Rembrandt in de Galery Doria-Pamphili te Rome.

(5) Dà il ritratto della Galleria Doria in senso inverso.



Fig. 1 - Domenico Rosselli: Fregio di camino (particolare) - Urbino, Palazzo Ducale.

SCULTURE FIORENTINE DEL QUATTROCENTO.

Sono alcune opere, ignorate o non bene conosciute finora, in diversi luoghi, congiunte nella comune origine fiorentina.

Un busto di terracotta invetriata *(fig. 2 e 3)* nel Museo Nazionale di Firenze, ha una policromia — azzurro nel manto, con risvolto verde; porpora nella tunica; giallo nei capelli, con diadema azzurro — che facilmente distrae dall'osservarne le qualità plastiche, richiamando il colore dei più tardi lavori robbiani. Ma quella policromia non è punto stridente: franca, dà rilievo al candido e nitido volto; e il giallino troppo lieve dei capelli un tempo aveva vigore da lumeggiature d'oro. Il viso ha curve leggiere, un modellato sobrio, assai diverso dalla maniera matura, e gonfia, di Andrea della Robbia; e benchè la figura — forse per reliquario — sia immobile, è così decisa e animata nell'espressione e nello sguardo da rammentare Luca. Appunto alla bottega stessa di Luca della Robbia, meglio che ai primordi di Andrea, si può assegnare questo busto che riflette vivamente dall'arte del maestro la delicata sensibilità e quella indefinibile aura classica [1].

A Ferrara, dietro l'altar maggiore della chiesa di San Domenico, è un altorilievo *(fig. 4)* in cui bene si riconosce la più elevata arte fiorentina, nel comporre facile e sapiente, nell'elegante semplicità, e soprattutto per lo spirito vivo e limpido in una forma senza scorie di manierismi. Un nulla, il soggetto: un quieto sorriso sul bambino che infantilmente si scopre, benedicendo; ma in ogni tratto il marmo è animato, e in modo squisitamente fiorentino. L'atteggiamento della Madonna — insolito, negli arti inferiori, poich'ella tiene ritto il bambino sull'orlo del seggio, e non sul ginocchio — riesce a dare alla figura una maggiore mobilità, mentre il modellato è vivace nel fare delle pieghe, delle mani, del volto, più che per virtuosità di tecnica, per senso e per



Fig. 2 - Bottega di Luca della Robbia: Busto - Firenze, Museo Nazionale.



Fig. 3 - Bottega di Luca della Robbia: Busto - Firenze, Museo Nazionale.



Fig. 4 - Antonio Rossellino: Altorilievo di marmo - Ferrara, Chiesa di S. Domenico *(fot. Perazzo).*



Fig. 5 - Domenico Rosselli: Stucco - Urbino, Palazzo ducale *(Gabinetto fot. della Direz. Gen. delle Belle Arti).*



Fig. 6 - Ancarano: Chiesa di Sant'Angelo - Tabernacolo *(Gabinetto fot. della Direz. Gen. delle Belle Arti).*



Fig. 7 - Francesco di Simone: Alto rilievo di marmo - Ancarano, Chiesa di Sant'Angelo
(Gabinetto fot. della Direz. Gen. delle Belle Arti).

...cetto artistico di trapassi sottili di scorci. Ora, nella scultura fiorentina del Quattrocento, tutta rivolta a esprimere motilità — di forma plastica e di spiriti —, da Donatello al Verrocchio, non è difficile rintracciare l'artefice che in quella espressione seguì appunto un ritmo vivo, e contenuto, come nell'altorilievo ferrarese: Antonio Rossellino; il cui stile è indicato da ogni altra particolarità della scultura, e perfino dai caratteri fisionomici delle due figure.

Circa il 1475, il Rossellino diede opera, con Ambrogio da Milano, alla tomba del vescovo Roverella nella chiesa ferrarese di San Giorgio; e intorno allo stesso tempo potè lasciare a Ferrara la Madonna di San Domenico (2).

Tra scultori secondari che riuscirono a compensare con accorto senso di decoratori la mancanza di qualità più profonde — e Mino da Fiesole era fra tutti il maggiore — fu pure Domenico Rosselli, che amò dirsi da Rovezzano. Le sue sculture nelle Marche mostrano che il suo talento di decoratore fu incostante: mediocrissimo nella tomba di Calapatrissa e di Alessandro Santucci, ora nel Museo urbinate; felice, nel camino « degli angeli » *(fig. 1)* del Palazzo Ducale di Urbino, dove la modellatura abbreviata suggerisce che sul Rosselli ebbero influenza le opere di Agostino di Duccio, benchè d'altra tempra.

A Domenico è da attribuire un bassorilievo della Madonna col bambino nella piccola preziosa Pinacoteca di Jesi; e nel Museo di Urbino un'opera assai più importante: uno stucco colorato, purtroppo eroso e guasto *(fig. 5)*, nel quale accertano l'arte del Rosselli il confronto del bambino e dei cherubini, nel fondo, con i putti di quel camino, mentre la Madonna — che nel rilievo sottile richiama altre sculture del Rosselli — fa ripensare alla solenne immobilità delle figure del Laurana e di Piero della Francesca, a qualche perduto dipinto che potè essere modello allo scultore (3).

Risalii la Val Nerina fino a Norcia; ma anche più lontano, oltre la montagna, era la chiesa di S. Angelo o S. Maria, presso Ancarano, dove mi traevano notizie di certe sculture. La circonda per due lati un portico: alquanto più antico e rustico, lungo il lato destro; del principio del Cinquecento sulla fronte, grandioso, consimile al portico del duomo di Spoleto. Il portale archiacuto e l'interno, a due navate, sono opera mediocre, commista ancóra di caratteri gotici, forse della metà del Quattrocento; ma gli antichi oggetti del culto — la Madonna, il crocifisso, — furono scelti e adorni con molta cura. Entro un tabernacolo, anche più rozzo per le contadinesche ricoloraturе, è incastrato un trittico a sportelli dipinti, ricco d'intagli. I dipinti — due santi, assai guasti, e due angioli — appartengono a un qualunque pittore umbro, in parte peruginesco; gl'intagli rassomigliano a quelli di un trittico con lo Sposalizio di S. Caterina nella chiesa di S. Benedetto a Norcia, con motivi del Rinascimento grossamente composti, con certe esili colonnine a torciglione da rammentare le cornici di iconi bizantine: e forse il nome dell'intagliatore si legge nel basso — « Marinangelus » — accanto alla data: 1511. Nel mezzo del trittico sta la « Madonna bianca », di altorilievo sullo sfondo del marmo colorato di azzuro *(fig. 6 e 7)*. È involuta, e insieme agitata, in avvolgimenti fitti delle pieghe, derivate manieristicamente dai modi del Verrocchio; e anche nell'acconciatura artificiosa per essere elegante, nel volto tormentato per essere espressivo dimostra chiaro il fare del verrocchiesco Francesco di Simone. La colomba della lunetta — su fondo azzurro, e di fattura non dissimile al resto — fu lavorata su altra lastra di marmo quando il rilievo venne adattato entro la cornice, o forse anche prima quando servì a travestire da



Fig. 8 - Francesco di Simone: S. Giovanni - Urbino, Palazzo Ducale *(Gabinetto fot. della Direz. Gen. delle Belle Arti).*

Madonna un'altra figura. La Vergine tiene in grembo il bambino ma solleva un vasetto fiammeggiante, quasi ella fosse la Carità, con il suo attributo tradizionale. Ed era appunto una Carità: ripete, con varianti specialmente nel bambino, la figura allegorica che Francesco di Simone collocò tra le due altre Virtù nel mausoleo di A. Tartagni (m. 1477) nel S. Domenico di

[illegible]a, e ne accentua il manierismo allo stesso [illegible] delle figure del ciborio di Monteluce, a Perugia o anche del busto del Battista (*fig. 7*) nel Museo urbinate, troppo lontano dalla commossa, ma composta arte di Antonio Rossellino, e forse appunto dello stesso Francesco.

Nella chiesa di Ancarano anche un nobile crocifisso intagliato in legno mi parve di artefice fiorentino della fine del Quattrocento [4].

PIETRO TOESCA.

(1) Il busto proviene da S. Marco. Il Marquand (*Luca della Robbia*, Princeton, 1914) non lo ricorda tra le opere della bottega di Luca; nè sembra che altri finora lo abbia menzionato. È meno franco, specialmente nel modellato dei capelli, che le opere originali del maestro; e non è da escludere che possa appartenere ad Andrea della Robbia, ma ad un periodo in cui non sono percettibili i suoi caratteri particolari.

(2) Non mi è noto donde provenga il rilievo (alto circa 0.60), del quale c'è anche, in proprietà privata, uno stucco antico. Nel mausoleo del Roverella sembra appartenere al Rossellino il volto della figura giacente, oltre le parti già bene riconosciute da altri, cioè tutte le figure fuori il S. Giorgio e i due putti all'imposta dell'arco. Si può attribuire ad Antonio il busto in terracotta della Madonna col bambino, in tutto tondo, nella chiesa di S. Lorenzo presso Vincigliata; e almeno alla sua maniera il S. Sebastiano, in terracotta, ora nel Museo Civico di Pistoia.

(3) È ora attribuito a Domenico Rosselli nel Museo d'Urbino un bassorilievo di marmo con la Madonna e il bambino adorati da angioli, sotto un arco ornato, che invece sembra di un imitatore di A. Rossellino e di Francesco di Simone.

(4) Un altro crocifisso di legno intagliato nella chiesa di S. Benedetto a Norcia rammenta anch'esso l'arte fiorentina. Nota che il titolo della chiesa di Ancarano mi fu indicato, sul posto, con due nomi diversi: nè, a distanza, ho potuto accertarlo meglio. Il Guardabassi non fa menzione della chiesa.

DI ALCUNI VASI CIRENAICI DEL R. MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.

Nel Museo Archeologico di Firenze esiste un piccolo gruppo di vasi di cui non sappiamo con certezza la provenienza (in quanto essi da altre più antiche collezioni passarono a far parte della raccolta fiorentina), ma che con ogni probabilità furono rinvenuti in qualche necropoli dell'Etruria.

Questi vasi furono già dal Milani [1] ascritti alla categoria delle ceramiche di Cirene e, come tali, li comprendono nei loro elenchi tanto il Puchstein [2] come il Dumont-Chaplain, il Dugas e il Droop [3]. Tuttavia, nonostante la menzione che ne fanno questi ultimi autori, che si limitano a sommarie descrizioni dei caratteri stilistici e ad una generica enunciazione dei soggetti, li possiamo considerare quasi inediti; non sarà quindi superfluo darne qualche cenno sia perchè qualcuno di essi, negli articoli citati, fu addirittura omesso, sia perchè le rappresentazioni che essi recano meritano qualche considerazione e possono dar luogo a delle osservazioni intorno alla *vexata questio* dei cosiddetti vasi cirenaici.

Relativamente alla copiosa letteratura che si è venuta formando intorno a tale questione ci riserbiamo di dire qualche parola in seguito, quando, cioè, avremo visto se tutti i vasi del piccolo gruppo fiorentino vadano realmente assegnati a questa categoria di ceramiche e in quale relazione stiano le scene che essi recano con i miti della Cirenaica e con le rappresentazioni che più di frequente ricorrono nei vasi di questo tipo.

Una circostanza notevole è che ciascun vaso della piccola raccolta fiorentina rappresenta un periodo diverso per ciò che si riferisce alla tecnica, e che, quindi, in questo piccolo gruppo,

se i vasi provengono tutti dalla Cirenaica, potremmo in certo modo riconoscere le fasi successive e lo sviluppo della pittura vascolare in questa regione.

I vasi di cui vogliamo discorrere sono di piccole dimensioni: si tratta in generale di *kylikes* e il solo che non appartiene a questo tipo non è già una *oinochoe* (una delle forme predilette nella ceramica cirenaica) ma, invece, una *lekythos*.

I caratteri della tecnica e della decorazione comuni a tutti sono l'ingubbiatura che ricopre ora totalmente, ora parzialmente la superficie del vaso, l'incisione dei contorni delle figure e di qualche parte della decorazione, i motivi della foglia lanceolata, del fior di loto, della palmetta e del melograno.



Fig. 1 - Lekythos cirenaica. - Firenze, Museo Nazionale.

I.

Il primo vsao di cui conviene discorrere (N. 3740 vedi *Fig. 1*) è una lekythos (altezza m. 0,30) dalla forma pesante e dal ventre capace e allungato. Il bocchino breve e largo, distinto dalla spalla del vaso da un anello a rilievo, e il piede breve sono dipinti in nero come la parte inferiore del corpo del vaso stesso: un'ansa a nastro collega il bocchino alla spalla della lekythos.

In considerazione di questa sua forma speciale, che tanto differisce da quella degli analoghi vasi attici del secolo VI e V av. C., il Milani (4) la chiamò una *lekythos di tipo locale cirenaico*.

Essendo il fondo nero riserbato al piede e alla bocca del vaso, la decorazione vegetale e la rappresentazione figurata sono dipinte sulla superficie compresa tra le due parti ricordate, superficie che, in verità, serba tracce assai scarse dell'originaria ingubbiatura bianca: chiaramente apparisce invece la terra cotta gialla rosata caratteristica delle ceramiche cirenaiche.

Sull'omero della lekythos si distingue anzitutto una collana di linguette o di fogliuzze dipinte in nero che scende sulle spalle del vaso, mentre, più in basso, racchiuso da due sottili linee in nero, ricorre un semplice motivo decorativo costituito da un serto di foglie lanceolate che farebbero pensare al ramo dell'olivo se non fosse l'ondeggiamento del tralcio da cui esse si dipartono lateralmente.

Siccome diamo una riproduzione della scena figurata è inutile diffondersi nella descrizione dei dettagli della rappresentazione stessa, la quale, sostanzialmente, riproduce l'antico schema araldico delle due belve affrontate che fiancheggiano una figura centrale. Dobbiamo tuttavia rilevare alcune caratteristiche del disegno delle figure e

... la tecnica con cui quest'ultime sono eseguite. Notiamo anzitutto una certa ingegnosità nei cosiddetti motivi riempitivi; la coda delle due fiere e i bocciuoli del loto sono adattati in modo da colmare gran parte degli spazi vuoti e, solo dove questi espedienti non bastano allo scopo, interviene a riempire la lacuna il comunissimo motivo corinzio della rosetta quadrilobata.

Nei contorni delle figure (i quali ultimi sono graffiti come pure taluni dei particolari anatomici delle due fiere) notiamo una grande negligenza nell'esecuzione; l'incisione infatti non concorda perfettamente con i contorni delle figure dipinte e il color nero ora non raggiunge il contorno stesso, ora esorbita dallo spazio ad esso destinato.

Rari sono i ritocchi in rosso porporino tendente al violetto, ritocchi che nella nostra *lekythos* si limitano alla testa della leonessa, al ventre e al petto di tutti e due gli animali o a qualche particolare dei due grandi fiori di loto in boccio.

Questi ultimi poi, per ciò che riguarda la decorazione, destano uno speciale interesse sia per le grandi dimensioni con cui essi sono rappresentati, sia perchè emergendo dal suolo non hanno più il valore di un semplice motivo riempitivo e sembrano quasi un timido accenno al paesaggio e un tratto di realismo particolarmente notevole in un genere di pittura che per solito stilizza ogni elemento vegetale (5).

Per ciò che riguarda il modo di rappresentare le due belve e la donna, ben poco c'è da osservare a proposito delle prime, che non sono altro che ripetizioni di tipi convenzionali; notevoli sono invece certe ingenuità e certe imperizie che rivela il pittore quando, allontanandosi da questi motivi convenzionali, vuol dare un movimento alle figure. Così, ad esempio, nel tentativo di rappresentare la donna nell'atto di volgere il capo, egli non ha saputo risolvere il problema che disegnando la testa completamente rivolta nella direzione opposta a quella dei piedi e mostrandola perfettamente di profilo (*fig. 2*).

Notevole poi la sproporzione della testa rispetto al corpo, il profilo del naso a punta e l'occhio rotondo con l'indicazione degli angoli per mezzo di due semplici tratti laterali, il disegno sommario dell'orecchio, l'acconciatura dei capelli, cadenti sulle spalle e raccolti da due nastri all'altezza della nuca.

Il corpo, serrato nello stretto chitone e ravvolto nell'*himation*, non lascia apparire quelle sinuosità di contorni che i pittori ionici avevano cura di far notare nel disegno delle figure muliebri e che costituisce quasi una caratteristica delle loro opere.

In questa rappresentazione così schematica è notevole la cura del pittore di rendere il gesto delle braccia che, raccogliendo e serrando l'*himation* sul petto, lo fanno aderire alle spalle. La testa completamente rivolta indietro non fa più capire con chiarezza questo particolare che invece, a chi osserva l'insieme, può apparire come un'inspiegabile gibbosità e che solo si comprende se, nascondendo per un momento la testa, si osserva il movimento di tutta la figura.

In mezzo alla convenzionalità, cui abbiamo accennato a proposito dei tipi del leone e della leonessa, è proprio questo tentativo di rendere l'atteggiamento della donna di fronte alle due belve (tentativo così poco riuscito ma concepito in modo da non disturbare l'armonia della decorazione) quello che conferisce un certo interesse a questa pittura vascolare e fa intravedere in essa delle *intenzioni narrative*, sebbene la rappresentazione stessa non porti alcuna iscrizione illustrativa del genere di quelle che si ritrovano talvolta nei prodotti corinzi della medesima epoca. Le stesse intenzioni narrative rivela del resto il pittore nelle due figure del leone e della leonessa, per quanto esse riproducano dei vecchi motivi che ricorrono nei fregi d'animali dei vasi a figure nere della Grecia popriamente detta,



Lekythos cirenaica: Particolare della scena figurata - Firenze, Museo Nazionale.

della Grecia asiatica e delle isole nonchè di alcuni vasi dello stesso stile rinvenuti in Italia.

Fra questi è celebre un *deinos* del Louvre (6) proveniente anch'esso dall'Etruria in cui, tra le molteplici zone di animali che ornano la parte inferiore del vaso, ritroviamo ripetuto il motivo di queste due fiere affrontate, il tipo di questo leone completamente di profilo, dalla lunga criniera suddivisa in ciuffi fortemente disegnati ed incisi, come pure quello della leonessa, vista anch'essa di profilo, ma con la testa rivolta verso lo spettatore, con i particolari anatomici chiaramente visibili e il corpo lumeggiato qua e là da brevi ritocchi porporini.

La leonessa raffigurata nella nostra lekythos rispetto a quella che osserviamo sul *deinos* del Louvre non presenta invero altra novità che quella di poggiare sulle zampe posteriori ma nella figura del leone tale atteggiamento oltre ad esser più marcato e più giusto si può dire che rappresenti un'innovazione ed un'originalità, originalità che si riscontra pure nell'espressione dell'animale ruggente, la quale ha un'efficacia che invano cercheremmo nei fregi d'animali del genere di quelli del vaso cui sopra accennavamo.

Questo particolare atteggiamento del leone ha evidentemente un significato: la belva è messa in relazione con quella modesta figura femminile così rozzamente disegnata che, se rappresenta ancora, dal punto di vista decorativo, l'elemento centrale dello schema araldico delle due belve affrontate, pure ha di già un significato mitologico.

È noto come la figura umana entra timidamente nelle rappresentazioni dei vasi a figure nere e più particolarmente in mezzo ai fregi d'animali. Nei vasi corinzi più specialmente la si ritrova ora nella forma di un semplice busto femminile collocato in mezzo a due leoni affrontati o in mezzo a due sfingi o in mezzo a due sirene, ora col tipo del cacciatore o dell'arciere, ma specialmente con quello del " *corridore inginocchiato* „ che pure si riscontra tra le figure del menzionato *deinos* del Louvre.

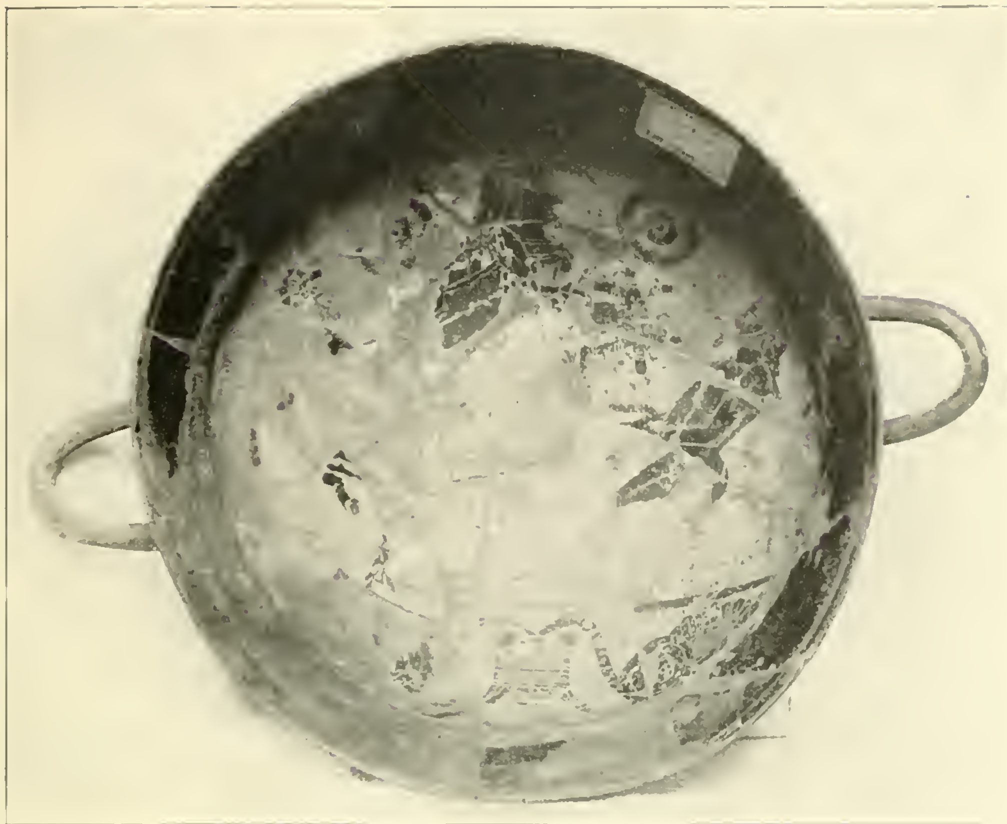
Quest'ultimo motivo che pare derivato dall'arte orientale e che forse rappresentava in origine un'immagine di divinità che sostiene, in tale

attitudine, l'impeto di due fiere, sembra che già in Oriente avesse assunto una funzione puramente decorativa, perdendo il suo significato religioso primitivo (7): tale funzione conservò certo nel suo passaggio in Grecia, dove venne usato dapprima come un motivo riempitivo, ma dove poi acquistò, in breve, il valore di un episodio reale come in alcuni vasi con soggetti desunti dai poemi omerici, nei quali i personaggi che fan parte di questo *schema* entrano ormai nel repertorio della pittura vascolare del VII secolo (8), assumono una personalità e vengon talora contraddistinti da nomi. Un esempio ci è offerto da un vaso corinzio del Museo di Vienna dove l'iscrizione apposta individualizza una di queste figure col nome di Dolone (9).

Quanto alla figura femminile che appare nella nostra lekythos noi non sappiamo se essa sia derivata dai mezzi busti muliebri che vediamo tra due animali affrontati nei vasi corinzi o se piuttosto da qualche altra divinità femminile originaria dall'Oriente e di cui (come era avvenuto per il tipo del corridore inginocchiato) si era dimenticato l'originale significato usandone lo schema a fini puramente decorativi. È certo però che, mentre la figura virile di cui sopra discorrevamo è sempre collocata nella sua posa tradizionale, impassibile, in mezzo ai tipi, pur essi tradizionali, dei leoni, tra la figura muliebre della nostra lekythos e le due fiere già si è stabilita una relazione in quanto vediamo la donna che si volge verso il leone di sinistra (non sappiamo se in attitudine di spavento o a frenare l'impeto della belva) mentre quello a sua volta, o ruggisce minaccioso o è rappresentato nell'atto in cui manifesta la sua furia impotente afferrando e trattenendo con le zampe anteriori il lembo del chitone della donna che da esso si allontana, fissandolo con lo sguardo.

L'atteggiamento del felino e della donna ci fanno dunque supporre che il pittore abbia pensato ad un determinato episodio o ad una leggenda e, se la posa del leone esprime, come sopra dicevamo, la rabbia impotente della fiera domata, la nostra ipotesi diviene ancora più probabile in quanto altri accenni a miti vediamo in quest'epoca introdursi nella pittura vascolare corinzia con le figure dei centauri, dei demoni alati, di Bellorofonte sul Pegaso e così via. Non è del resto questo nostro il solo esempio di una divinità rappresentata in mezzo a due fiere; è da ricordarsi a questo proposito un *bombilios* da Cuma facente parte della collezione Sayn Wittgenstein (v. Reinach. *Rep. des vases*) della stessa epoca e dello stesso stile recante l'immagine di Atena armata di lancia e scudo e che costituisce la figura centrale del solito schema araldico convenzionale.

Se tale è il caso della rappresentazione in questione, non sembra probabile che la figura muliebre della nostra lekythos rappresenti l'*Artemis persica,* divinità, questa, che troviamo rappresentata anche nelle ceramiche più antiche della Beozia (10) come pure in quelle di alcune isole del mare Egeo, ad esempio a Tera (11), e che ritroviamo poi comunemente usata sì nella pittura vascolare come nei rilievi cretesi di Prinias e negli spartani arcaici. L'*Artemis persica*, la πότνια θηρῶν delle rappresentazioni cui abbiamo accennato dimostra per solito, oltre che con l'imponenza della figura, per le sue proporzioni rispetto alle fiere in mezzo alle quali è raffigurata, anche con il suo atteggiamento il dominio che essa esercita sul mondo animale: essa tiene per le due zampe posteriori il leone e il cerbiatto o, come l'Artemis della pisside beotica che già abbiamo ricordato, afferra per il collo due volatili o infine, come nel frammento dell'anfora di Tera, con gesto di dominatrice essa tiene con una mano la coda della belva e posa la destra sulla testa di un leone che le sta davanti rappresentato in proporzioni relativamente minori a quelle della dea, la quale mostra inoltre chiaramente la sua origine divina



Coppa del citaredo - Firenze, Museo Nazionale.

con le ali che non mancano mai in tutte le rappresentazioni che abbiamo fin qui enumerate.

Per conseguenza, se la nostra *lekythos* rappresenta una divinità, bisogna pensare ad una divinità minore, come ad esempio Cirene, la quale presenta con Artemis, affinità tali da permettere allo Studniczka [12] di considerare la ninfa come un'ipostasi della dea. Come Artemis, Cirene è una *παρθένος ἀγροτέρα*: da Callimaco essa è posta al seguito della dea con Britomartis ed Oupis, e da Nonno è chiamata *κεμαδοσσόος Ἄρτεμις ἄλλη* [13].

L'atteggiamento della ninfa potrebbe apparire, è vero, nella nostra lekythos troppo calmo se si pensa al frammento del piccolo gruppo che figurava sul tesoro dei Cirenei ad Olimpia e in cui vediamo la belva avvinghiata a Cirene e rappresentata nel punto culminante della lotta, ma, anzitutto, può darsi che il pittore del nostro vaso volesse significare un altro momento dell'episodio, come quello in cui il leone è già domato, oppure che egli non fosse in grado di riprodurre il movimento della lotta che ammiriamo nel piccolo gruppo di Olimpia, il quale certo va attribuito ad un'epoca posteriore e probabilmente al V secolo, come infine è anche possibile che, nella sua semplicità, il pittore della lekythos abbia voluto dimostrare che con la sola presenza e il solo sguardo la figlia di Peneo imponesse rispetto alla fiera.

Se è giusta l'ipotesi che nella rozza rappresentazione della nostra lekythos si debba riconoscere Cirene (il mito bellissimo che significava la vittoria della civiltà sopra la forza bruta) questa pittura vascolare che, per ragioni di tecnica e di stile non potremmo assegnare ad epoca

posteriore ai principi del VI secolo e forse alla fine del VII, verrebbe ad avere una certa importanza in quanto sarebbe la prima rappresentazione figurata della ninfa. Tale rappresentazione sarebbe quindi contemporanea, probabilmente, a quel frammento dell'Eea di Cirene in cui venivano rimaneggiate sotto influenze delfiche le antiche leggende libiche intorno alla ninfa della quale si localizzava ora per la prima volta in Tessaglia l'origine, l'innamoramento di Apollo ed il ratto per opera del dio: tutti quei motivi insomma che ritroviamo nella IX pitica di Pindaro e nei poeti che attinsero a questa fonte [14].

Le analogie che abbiamo rilevato tra la rappresentazione della nostra lekythos e il *deinos* attico-corinzio del Louvre farebbero attribuire il vaso fiorentino piuttosto ad una fabbrica della Grecia propriamente detta anzichè alle officine cirenaiche. Se tale ipotesi corrispondesse a verità, se il vaso proviene da un'officina greca, si avrebbe con ciò una prova di come, intorno all'epoca che abbiamo detta, cioè poco dopo la fondazione della colonia di Cirene (630 a C.) il mito della ninfa fosse conosciuto e diffuso anche nella Grecia media e settentrionale. L'interpretazione resiste poi ancor meglio alla critica se si suppone (come è probabile) la lekythos di origine cirenaica, perchè con tale congettura meglio si spiegherebbe la presenza del nume particolarmente caro a quei coloni, e, quanto alla tecnica, riceverebbe una conferma la tesi dello Studniczka secondo il quale nella decorazione dei vasi cirenaici sono da ravvisare forti influenze dell'arte dei ceramisti di Corinto, influenze che ingiustamente il Böhlau voleva escludere sostenendo che la pittura vascolare cirenaica deriva direttamente dall'Jonia, mentre le analogie coll'arte corinzia sarebbero dovute agli stessi influssi della comune inspiratrice (arte jonica) su quella regione [15].

Rispetto alle altre rappresentazioni della ninfa che ritroviamo nella categoria dei vasi cirenaici la nostra non è davvero la più discutibile. Molto più sicuramente possiamo infatti riconoscere raffigurata la ninfa sulla nostra lekythos che non in una famosa coppa del Louvre in cui, se pure dobbiamo ravvisare nel ramoscello che la ninfa tiene in mano il silfio cirenaico, resta pur sempre da spiegare la presenza e la relazione dei Boreadi (che attorniano la figura che campeggia nella coppa) con la presunta Cirene [16].

Nè più certa è la rappresentazione della ninfa con Battos che il Maas volle ravvisare in un vaso del British Museum, fondando la sua interpretazione su un passo di Aristotele in cui era descritta una moneta coniata dai Cirenei e recante la figura del loro re che riceve la pianta simbolica, il silfio, dalla Città personificata [17].

Si può dunque concludere che la rozza rappresentazione della nostra lekythos non è solo il più antico ricordo dell'episodio celebrato nella IX pitica di Pindaro ma anche l'unica figurazione che la pittura vascolare ci abbia serbato dell'eponima di Cirene.

II.

Del secondo vaso di cui vogliamo discorrere (n. 3882 *Fig. 3-4*) abbiamo una menzione nel citato articolo del Puchstein [18]; si tratta di una sommaria descrizione che questo autore inserisce in quel primo catalogo da lui compilato dei vasi cirenaici fino allora conosciuti. Dopo il Puchstein lo ricordarono, negli articoli già menzionati, il Dumont-Chaplain, [19] il Dugas (il quale lo catalogava tra i vasi che egli non sapeva attribuire con precisione ad una delle quattro epoche in cui suddivide i cosiddetti vasi cirenaici) e infine il Droop che, nel suo elenco cronologico, lo assegnava al periodo da lui chiamato *III laconico medio.*

Questo vaso, che noi distingueremo col nome di "coppa del citaredo,, è una kylix dal grande bacino, dal piede conico, allargato alla base (che termina con un ampio orlo) e relativa-



Coppa del Citaredo: Particolare - Firenze, Museo Nazionale.

mente corto (m. 0.07) in proporzione alla profondità della coppa (m. 0.06) e al diametro (m. 0,19) di essa.

L'orlo si distingue dal ventre del vaso per una sottile linea rientrante al livello delle anse; la terra di cui il vaso è foggiato ha un colore giallo biancastro ed è di un impasto così fine e le pareti sono così sottili che la kylix risulta nel suo complesso leggerissima, nonostante le dimensioni relativamente grandi.

In taluni punti della superficie appaiono tracce dell'ingubbiatura bianca originaria; nella parte esterna del vaso ritroviamo tutti gli ornamenti comuni a questa categoria di ceramiche e che hanno particolarmente strette analogie con i vasi rinvenuti a Sparta: un cerchio di melograne,

[illegible] sottili linee in nero, una serie di ovoli, delle grosse strisce porporine, un cerchio di raggi e, infine, nella regione delle anse, ai due lati di queste, il tipico motivo del fiore di loto in boccio, a tre punte, notevole qui per la sua forma particolarmente allungata dovuta al posto che esso occupa nella decorazione del vaso *(Fig. 5)*.

Internamente, l'orlo della coppa è in nero; la decorazione è ricinta da tre sottili linee dello stesso colore ed è suddivisa in due parti; una figurata, nella parte superiore del centro, una puramente ornamentale nel segmento inferiore.

Quello che troviamo di più notevole nella decorazione interna di questa coppa, (la cui ricomposizione è stata possibile solo in parte, dato lo stato frammentario di essa) oltre alla divisione in segmenti, è la decorazione stilizzata di uno di essi e precisamente di quello inferiore.

Col predominare, infatti, della rappresentazione figurata, in queste kylikes, come nelle ceramiche rodie, l'antica decorazione floreale e zoomorfa sembra riconcentrarsi e rifugiarsi in questo breve spazio puramente decorativo che nella nostra coppa vediamo riempito col classico motivo del fior di loto collegato con due lunghi caulicoli alle mezze palmette laterali, ma che in altri vasi, vediamo sostituito da animali affrontati e separati da un altro qualsiasi motivo vegetale.

Nella decorazione notiamo inoltre la simmetria della composizione, per ciò che riguarda le figure, e, infine, per la parte ornamentale, il bisogno tuttora sentito di motivi riempitivi che riconosciamo nei due doppi cerchi concentrici posti ai lati della figura centrale, cerchi che, mentre sembrano un ricordo di antichi motivi geometrici, paiono d'altra parte preludere a quella decorazione a grandi occhi che ornerà spesso l'esterno delle coppe e di altri tipi di vasi sì nella ceramica ionica che in quella attica del periodo seguente [20].

La rappresentazione, con la sua simmetria, sembra si attenga ancora ad un rigido schema ma, al tempo stesso, notiamo come l'immobilità della figura centrale contrasti con la vivacità del movimento delle figure laterali, contrasto del resto che notiamo anche nel disegno dei diversi personaggi.

Se, infatti, nella figura centrale l'abilità del disegnatore non si manifesta completamente, i pochi avanzi che ci restano di quelle laterali ci dimostrano una certa perizia non solo nel disegno del nudo e in certi accenni della muscolatura ma anche nel carattere e nell'espressione dei volti come in quello ridente e satiresco del danzatore di sinistra.

L'occhio è ancora grande in relazione al volto ma ha già una forma allungata e l'indicazione della pupilla, mentre un certo sentimento della forma rivela l'orecchio, seppure schematicamente disegnato e talora troppo grande in proporzione al resto della faccia.

I contorni delle figure sono accuratamente incisi; nella pittura si nota poi l'uso del solito colore porporino violaceo per far risaltare alcuni particolari, come la barba, il ventre del danzatore di destra, gli ornamenti che i diversi personaggi recano sul capo, nonchè le pieghe del mantello in cui è avvolta la figura centrale.

Il Milani [21] indicò questa rappresentazione *come una Cirene dal capo adorno del classico silfio cirenaico in mezzo a due adoranti;* è evidente invece quanto fosse più giusta l'ipotesi del Puchstein [22], che vi riconobbe un Apollo.

Il dio è rappresentato come barbato, particolare che riscontriamo del resto anche in altre rappresentazioni vascolari arcaiche (si pensi ad esempio all'anfora di Melos) [23], con le chiome prolisse che gli scendono sulle spalle, con le tempie e le guancie adorne, forse, di bende.

Non si distingue bene che cosa voglia indicare l'ornamento che il dio ha sulla testa e che il pittore ha voluto far risaltare con dei ritocchi di porpora ma se esso non indica delle bende [24] è possibile riconoscere delle corna rattorte come quelle del montone [25]. Questo particolare c'indurrebbe anzi a supporre più specificamente che la figura, non potendo essere un Ammone (come si rileva

dalla cetra che egli regge nella sinistra), rappresenti un Apollo Carneios che indicava così la sua relazione col Κάρνος con cui si riconnetteva il suo nome.

L'Apollo Carneios era del resto una divinità agreste e pastorale particolarmente venerata dalla gente dorica e la sua relazione con la vendemmia e con la natura spiegherebbe anche la presenza dei satiri [26] se questa d'altra parte non fosse giustificata dal ricordo della vittoria del dio sul satiro Marsia.

Che la figura centrale rappresenti una divinità sembra che non si possa negare anche per l'ornamento caratteristico che essa reca in capo e che si riscontra, come già ebbe a notare il Puchstein [27], in alcune rappresentazioni di cavalieri vincitori di qualche gara o di eroi che ritroviamo su altre coppe cirenaiche elencate in quella prima lista stesa dal detto autore. In una di queste tale ornamento si vede non solo sulla testa del cavaliere, ma anche sul capo di una piccola Nike che vola dinanzi a lui. Questo motivo si riscontra, inoltre, nello stesso tipo di vasi sulla testa di alcune sfingi il che fece pensare ad una derivazione orientale e forse egiziana [28] di questo particolare ornamento.

Che poi nella figura della nostra coppa sia da riconoscere un Apollo pare non si debba mettere in dubbio anche per la presenza del tetracordo che esso reca nella sinistra.

Nella nostra kylix il suo atteggiamento solenne, il panneggio sontuoso e jeratico, le dimensioni della figura, maggiori di quelle dei satiri che la fiancheggiano, non sappiamo se volessero indicare la maestà del dio in persona o se, piuttosto, un simulacro di lui. D'altra parte le condizioni frammentarie della kylix non ci permettono di constatare se la figura centrale poggiasse con i piedi sul suolo o se fosse eretta su qualche *bathron*, che la sollevava e la faceva dominare sulle figure dei due satiri.

Se veramente qui abbiamo dunque una rappresentazione di Apollo Carneios, dato il culto di lui a Sparta, a Tera, a Cirene [29] avremmo ancora minori dubbi sul luogo di fabbricazione di questa kylix e la questione che resterebbe a decidersi sarebbe se essa deriva dalla madre patria oppure dalla colonia: se cioè da Sparta oppure da Cirene.

Prima di passare alla terza kylix rileveremo infine un'altra circostanza notevole. Lo schema di



Coppa del Citaredo: Decorazione esterna.
Firenze, Museo Nazionale.

Apollo Citaredo fiancheggiato da satiri ritorna in un'altra rappresentazione di una tazza inedita del museo fiorentino [30]. Questa kylix jonica di Numana che ci toglie ogni dubbio sulla retta interpretazione della nostra, mostra sì nella forma del vaso come nella pittura, ed infine nella concezione della scena un altro tipo di arte. I due satiri ebbri, dalle lunghe code equine e che reggono degli *skyphoi* o dei grandi *rytha* fiancheggiando il dio che procede in mezzo ad essi con il lungo

chitone e il grande manto svolazzante in atto di suonare la cetra, ci rivelano non meno di quel che tacciano la forma della coppa e la tecnica della pittura, una concezione certamente ionica dello stesso soggetto.

III.

Il terzo vaso di cui dobbiamo parlare (n. 3879 *Fig. 6*) ci riporta ancora a rappresentazioni di danza.

È una *kylix* di dimensioni più piccole della precedente (alt. tot. m. 0,10 diam. m. 0,14); anche in essa la zona dell'orlo è distinta dal ventre della coppa assai meno profonda di quella precedentemente descritta. Il piede, dall'orlo convesso, è particolarmente alto rispetto al vaso. Non ci tratterremo sulla decorazione semplicissima e consistente in molteplici linee concentriche racchiudenti una serie di raggi; notevole in essa la mancanza di incisioni nelle palmette e la mancanza d'ingubbiatura sulla parte esterna, come pure l'accuratezza dell'incisione in talune parti della decorazione e il moderato uso del colore purpureo (31).

La scena figurata occupa la parte superiore del cerchio inscritto nell'interno della coppa mentre, nel segmento inferiore due volatili affrontati e separati da una specie di fior di loto hanno sostituito la decorazione di bende e di corna d'ariete che ornava questa parte della decorazione nella *kylix del Citaredo*.

Le tre figure della composizione spiccano per il loro color nero (qua e là ravvivato da pochi ritocchi violacei) sull'ingubbiatura bianca caratteristica che ricopre tutto l'interno della coppa.

Riserbandoci di vedere in seguito, in base all'esame dei caratteri e dello stile, quali conclusioni è possibile trarre circa l'origine di questo vaso, rileviamo frattanto la disinvoltura del disegno e la cura minuziosa dei particolari di questa rappresentazione.

Il Droop l'attribuì al periodo che egli chiama IV laconico (corrispondente alla fine del VI secolo) e un'epoca non certo anteriore a questa dimostrano sì il modo e la sobrietà con cui è riempito tutto lo spazio destinato alla rappresentazione sì il progresso ormai raggiunto nella pittura e particolarmente nel disegno, che non solo riproduce delle caratteristiche somatiche dei personaggi ma che sa cogliere e rendere la vivacità delle movenze dei danzatori.

Nella piccola scena, che il pittore ci presenta ci sembra quasi di vedere lo svolgimento della danza: la figura di destra che eseguendo un "*passo indietro*" fa per portarsi sul posto ora occupato dalla figura centrale e quest'ultima, che col gesto e col suono dirige il ballo, e nelle poche battute in cui tace la stridula σύριγξ, si porta a fianco al danzatore di sinistra che forse nello *schema* seguente verrà ad occupare, rispetto alle altre due figure, la posizione centrale.

Ma chi sono questi danzatori? Che genere di danza essi eseguono? È una danza mistica una danza popolare o che altro?

Il Puchstein e gli altri autori a cui abbiamo accennato parlando di vasi cirenaici, li chiamarono dei danzatori, ma nessuno di essi si domandò quale fosse la loro natura (32). Soltanto il Körte (33), occupandosi di alcune rappresentazioni della commedia greca e riprendendo un concetto già espresso dal Löschke, manifestò la opinione che essi rappresentassero non degli uomini ma dei satiri.

Certo, questi tipi non sono assolutamente nuovi. Già fra i vasi pubblicati dal Puchstein (34) vi è una coppa del *Cabinet des Medailles* in cui riscontriamo la stessa divisione del campo figurato in due segmenti come nella nostra e nel segmento superiore due di questi personaggi, caratteristici per la loro corporatura, collocati vicino ad un grande cratere.

Questo particolare può forse illuminarci sulla loro natura e conferma l'ipotesi del Körte il quale notava pure come in un vaso pubblicato alcuni



Kylix cirenaica con scene di danza - Firenze, Museo Nazionale.

anni prima dal Dümmler [35] delle figure assai simili a quelle di questi danzatori recavano delle iscrizioni che le designavano: uno di questi recava anzi il nome di *Ombrikòs* che non è altro se non il nome di un demone dionisiaco.

Si avrebbero dunque qui dei veri e propri sostituti dei satiri che mantengono gli attributi dionisiaci della predilezione per il vino e per le danze, ma la cui concezione artistica è differente da quella del satiro jonico.

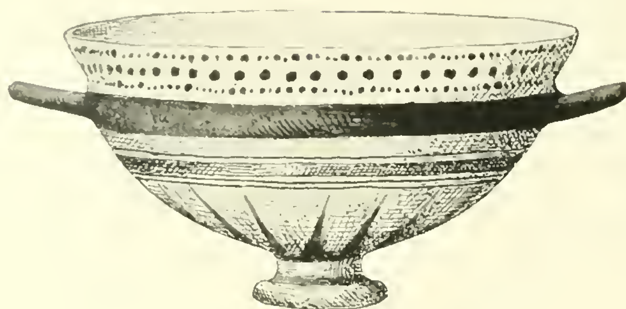
Questi esseri demoniaci che s'incontrano quasi esclusivamente o nei vasi corinzi o in quelli che, ad ogni modo, non escono dalla sfera di Corinto, si distinguono per la sfrenatezza delle loro danze e per l'obesità del ventre che talora, come nella nostra coppa, contrasta con la finezza delle gambe e delle braccia [36].

Il Romagnoli [37] non volle riconoscervi come il Löschke o come il Körte dei semplici sostituti dei satiri jonici, ma vide piuttosto in essi dei Cabiri che hanno assunto le forme dei βασκάνια e degli ἔφοροι, di quelli idoletti, insomma, che proteggono contro il malocchio, sorte che con i Cabiri avrebbero subìto anche altre divinità come i Cureti e i Corilanti. Questi Cabiri discesi dal rango di θεοὶ a quello di πρόπολοι di una divinità maggiore, che il più delle volte è Dioniso, e considerati come demoni protettori del vino e della vendemmia, sarebbero per questa ragione raffigurati talora vicino ad orciuoli e a crateri come in molte delle rappresentazioni citate, e quasi sempre in atteggiamento di danza come nella coppa fiorentina.

Accettando quest'opinione si spiegherebbe con la diffusione che il culto dei Cabiri [38] ebbe in molte parti della Grecia e nell'Egeo e fino nell'Ionio la presenza di questi demonietti filorchestici nella nostra coppa, tanto se questa proviene da Sparta (come vorrebbe il Droop basandosi sui caratteri della tecnica e della decorazione), come se proviene dalla Cirenaica o infine dall'Ionia come certi particolari del costume dei tre danzatori sembrerebbero dimostrare [39].

Dobbiamo però rilevare che il carattere grot-

[illegible] delle figure, nel caso nostro, è molto più attenuato di quel che non sia nei monumenti citati dal Löschke, dal Dümmler, dal Romagnoli e che, se non fosse per l'analogia con la coppa pubblicata dal Puchstein, non verrebbe in mente l'idea di esseri mitici e la rappresentazione della coppa di cui ora ci occupiamo non farebbe pensare probabilmente che ad una di quelle danze popolari al suono della "*stridula syrinx*" di cui abbiamo un ricordo nell'*Aspis* di Esiodo(40), e che rallegravano talora anche i cortei nuziali,



Kylix cirenaica a decorazione geometrica.
Firenze, Museo Nazionale.

oppure (ripensando alla probabile origine cirenaica della tazza) uno di quei balli in onore di Febo che erano eseguiti dagli Ζωστῆρες ἀνέρες cirenei, in mezzo alle bionde libie e di cui - secondo l'inno di Callimaco(41) - tanto si rallegrava quel dio; ad ogni modo, fino a prova contraria, riterremo, concludendo, che le tre figure della nostra tazza derivano, sia pure lontanamente, da quei tipici coboldi dionisiaci dell'antica farsa dorica rappresentati sulle ceramiche corinzie che abbiamo ricordato.

IV.

Ci restano ancora da ricordare due tazze, delle quali ci limitiamo a dare un semplice cenno insieme alla riproduzione, poichè esse non recano, come gli altri vasi fiorentini, delle rappresentazioni figurate e perchè la loro decorazione geometrica o floreale fu già abbastanza minuziosamente descritta dal Droop(42).

La prima (3881) è una grande *kylix* (diametro m. 0,18) dal profondo bacino: nulla possiamo dire del piede che è stato aggiunto recentemente e che appartiene ad una kylix attica. L'analogia della decorazione di questa tazza con i vasi rinvenuti a Sparta nel peribolo di Artemis Orthia è troppo evidente perchè si possa contestare sia l'attribuzione che ne fece il Droop al I' laconico sia perchè si possa negare una relazione tra questo vaso e le officine spartane.

La decorazione esterna, come si rileva dalla riproduzione che ne diamo *(Fig. 7)*, consiste in un semplice motivo a punti e rettangoli lungo l'orlo della parte esterna, in una grossa fascia nera poco dopo la linea di demarcazione tra orlo e ventre del vaso, inferiormente di sottili linee in nero che ricingono una striscia porporina di media grandezza, mentre la parte inferiore è adorna del solito motivo a raggi. Qualche frammento di vasi che presentano una simile decorazione fu rinvenuto ad Efeso(42) nel tempio di Artemis, circostanza che già il Droop notò e che è bene ricordare anche qui, benchè il numero di vasi di tipo consimile rinvenuti a Sparta non permetta di attribuire a questo tipo di decorazione un'origine asiatica.

Il secondo vaso (3879 *Fig. 8*) finalmente, a decorazione floreale, è una kylix più piccola di tutte le altre fin qui ricordate, (alt. m. 0,07 1/2 diam. 0,14) ornata anch'essa solo esternamente con i soliti motivi di raggi nella parte inferiore, di melograni fra loro riuniti, di un serto di olivo sulla spalla, di una serie di bastoncelli rossi e purpurei, alternati, intorno all'orlo.

Per l'altezza del piede rispetto al bacino, per la mancanza d'ingubbiatura, per l'accurata incisione delle palmette ma, sopratutto, per il tipo della decorazione descritta, questa coppa fu giustamente assegnata dal Droop ad un'epoca che si aggira intorno alla fine del VI secolo (IV laconico) se non ai principii del V.



Kylix cirenaica a decorazione floreale - Firenze, Museo Nazionale.

Della caratteristica decorazione della parte esterna del vaso diamo pure una riproduzione *(Fig. 9)*.

La questione dei vasi cirenaici sembrava ormai conclusa con l'articolo che il Dugas pubblicava nel 1907, in fondo al quale egli elencava quell'ottantina di vasi che formano tutto il gruppo e che tante discussioni avevano suscitate sulla loro origine, quando, nello stesso anno, gli scavi inglesi a Sparta offrivano nuovi argomenti ai sostenitori dell'origine laconica di queste ceramiche.

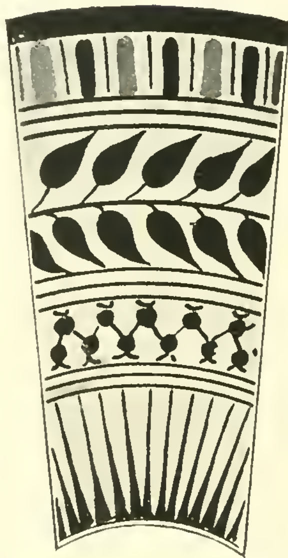
Da quest'epoca fino ad oggi nessun altro argomento decisivo è venuto a confermare l'una o l'altra teoria. Alla vasta letteratura intorno ai vasi cirenaici non si sono aggiunti che un articolo del Droop il quale, insistendo nella sua tesi, riordinava cronologicamente in base ai vasi rinvenuti a Sparta tutta la serie di queste ceramiche, portandone il numero complessivo a 98, ed un capitolo del Perrot, il quale, accettando in massima la tesi del Dugas, ma tenendo conto dei risultati degli scavi di Sparta, distingueva una fabbrica di Laconia che avrebbe subìto forti influenze ioniche, ma che, per le condizioni geografiche, non avrebbe potuto esportare i suoi prodotti all'estero, ed una fabbrica cirenaica, cui dovremmo invece la maggior parte, se non tutti quei vasi che vanno sotto il nome di *cirenaici,* ma che sono stati rinvenuti in Italia, a Naucrati, a Dafni, etc., dappertutto, insomma, meno che a Cirene.

Le forza degli argomenti portati dal Dugas e accettati dal Perrot consisteva in questo: anzitutto nel carattere eclettico che questi autori davano alle officine cirenaiche, il che permetteva di giustificare tutte le influenze che ora sembravano ricondurre alla Ionia, ora a Naucrati, ora alle isole dell'Egeo, ora a Corinto o a Sicione; in secondo luogo nella posizione della Cirenaica, accessibile a tutti gli influssi e d'altra parte in condizioni di esportare facilmente i propri prodotti; infine nel fatto che alcune rappresentanze sembravano particolarmente alludere a Cirene o ai suoi miti, e tra queste l'argomento principe era costituito dalla coppa d'Arcesilao, no-

...stante le obiezioni mosse soprattutto dagli epigrafisti a causa della presenza del sigma laconico che si riscontra nelle iscrizioni.

Dall'altra parte l'analogia evidente dei vasi rinvenuti dal Droop a Sparta è ancora un argomento che dev'essere o spiegato o conciliato con le teorie del Dugas.

Tale spiegazione non dette certamente il Perrot, immaginando che le fabbriche spartane non meno delle cirenaiche avessero subìto un'influenza ionica, venuta forse dalle isole dell'Egeo, ma che i prodotti loro non venissero esportati rimanendo così isolata questa fabbricazione che produceva soltanto per la Laconia, mentre gli esemplari più numerosi di questo tipo sarebbero piuttosto provenienti dalla Cirenaica.



Particolare ornamentale della Kylix a decorazione floreale.

Credo invece che, trattandosi di Sparta e Cirene, di due città che per molto tempo ebbero memoria dei legami che univano l'origine della seconda con la prima [44], trattandosi di Cirene città cosmopolita fino dalla sua fondazione, si dovrebbe ammettere tanto più facilmente, oltre l'influenza esercitata sulla ceramica cirenaica dall'arte jonica, rodia e corinzia, anche quella assai più probabile derivata da Sparta e dovuta, non già all'importazione di ceramiche da questa città, ma ad artefici venuti dalla Laconia in Cirenaica, i quali avrebbero introdotti i tipi particolari di decorazione e le forme caratteristiche delle kylikes spartane.

Il Droop, in seguito ai risultati ottenuti con gli scavi di Sparta, credette ormai avverata la profezia del Dumont, il quale aveva detto che *" la questione dei vasi cirenaici sarebbe risolta il giorno in cui da uno dei luoghi da cui queste ceramiche si supponevano originarie (Sparta, Creta, Cirene), si sarebbe avuta una risposta definitiva* [45] ". Più giusto sarà invece ritenere che gli scavi di Sparta non costituiscono che una prima parte della dimostrazione.

La seconda potrebbe venire soltanto da trovamenti altrettanto importanti e dimostrativi sul suolo della Cirenaica. Fino a che non verrà questa controprova alle asserzioni del Droop, dovremo piuttosto cercare di conciliare le due tesi, che finora presentano argomenti che hanno un'egual forza di persuasione, anzichè continuare a sostenere esclusivamente l'una o l'altra di esse.

Gli stessi pochi esemplari del Museo fiorentino che abbiamo descritti, ottimamente si prestano a questa soluzione, diremo così, intermedia e di compromesso fra le due teorie principali; infatti essi, mentre per la decorazione richiamano i prodotti laconici, che gli scavi della scuola inglese d'Atene misero in luce e che con la non interrotta continuità dei tipi dimostravano l'evoluzione di quella ceramica locale, per i soggetti invece (come nel caso della rappresentazione della ninfa e della kylix con Apollo Carneo), ci richiamano a miti e a divinità onorate in Cirenaica e a Sparta al tempo stesso, rivelando inoltre (come nella coppa dei danzatori, per i tipi delle figure, e nella lekythos di Cirene, per i caratteri della pittura) quelle influenze dell'arte vascolare corinzia che - secondo l'affermazione dello Studniczka - le fabbriche cirenaiche avrebbero certamente subìto.

G. LIBERTINI.

Firenze, Aprile 1920.

(1) MILANI, *Guida del Museo Archeol. di Firenze*, I, p. 151.

(2) PUCHSTEIN, nell'*Arch. Zeitung*, 1881, p. 218.

(3) DUMONT-CHAPLAIN, *La céramique de la Grèce propre*, I, p. 50, - DUGAS-LAURENT, nella *Revue Archéologique* (1907). - DROOP, nel *Journal of Hellenic Studies* XXX (1910) p. 1 e segg.

(4) MILANI, *Guida del Museo Archeol. di Firenze*, p. 115.

(5) Uno degli esempi in cui il fior di loto è rappresentato in così grandi dimensioni lo abbiamo in un vaso corinzio pubblicato dal BENNDORF *(Griech. u. Sikel. Vasenbilder)* p. 21 pl. VI.

(6) POTTIER, *Catal. des vases peints du M. du Louvre* E 874; - PERROT-CHIPIEZ - *Histoire de l'art*, vol. X, Tav. I.

(7) PERROT-CHIPIEZ, *Op. cit.*, II, Figg. 443-444-426 e Fig. 162.

(8) POTTIER, *Vases antiques du Musée du Louvre*, pl. 37 D 328, 329 e pl. 60 E 874

(9) POTTIER, *Vases peints grecs à sujets homeriques* (Monum. Piot XVI (1909) p. 218. - Vedi inoltre PERROT, *Op. cit.* p. 218 *Annali Istituto*, 1866, pl. A. - REINACH *Rep. des vases peints* I, 318; WILISCH, *Altkorintischetonindustrie* p. 18 e segg.

(10) V. la rappresentazione su una pisside beotica in *Revue Arch.*, 1899 p. 8, fig. 6.

(11) Su un frammento di un'anfora forse proveniente da Tera (*Arch. Zeit.* (1854) Tav. 61. - FURTWÄNGLER, *Griech. Vasenmalerei* pl. I-II.

(12) Vedi STUDNICZKA in *Roscher* v. Kyrene; per l'influenza che, intermediario Apollo, Artemis dovette esercitare sulle leggende della ninfa, probabilmente in origine semplice eponima della fonte Cira, v. MALTEN, *Kyrene* nelle *Philol. Unters* XX (1911) p. 69. - FERRABINO *Cirene Mitica*, p. 1065. - PASQUALI, *Quaest. Callimacheae*, p. 100. - PARETI, *St. di Sparta arcaica* 234 e segg., e nuovamente PASQUALI, *Ancora Cirene Mitica*, p. 469.

(13) CALLIM. H. III, 206. - NONNO, *Dion.* XIII, 300.

(14) [HES] fr. 128 *(Rzach)*; STUDNICZKA, *Kyrene*, p. 42. Il KIRCHHOFF (*Odyssee* p. 315 e segg.) e il NIESE *(Entwickel. der homer. Poesie)* attribuiscono l'Eea a un periodo tra l'Ol. 50 e l'Ol. 40; il WILAMOWITZ a un'epoca non anteriore al 600. - Vedi su ciò FERRABINO in *Cirene Mitica*, p. 571 e in *Kalipso* p. 215, segg. e 430 segg.

(15) BOEHLAU, *Aus Jonisch und Ital. Nekropolen*, 1898 P 125-132.

(16) Vedi inoltre la critica del MILLIET, (*Études sur les premières periodes de la céramique grecque*, p. 120).

(17) Vedi MAASS, *Geleherte Anzeiger*, 1890 p. 34. - B. M. B. 104.

(18) Vedi PUCHSTEIN, *Op. cit.*, p. 218 (che lo indica con il n. 207 dell'inv. del Museo fiorentino).

(19) DUMONT-CHAPLAIN, *Op. cit.*, p. 209 n. 8; DUGAS-LAURENT, nella *Revue Arch.*, 1907 p. 44 n. 45; DROOP, *Journ. of Hell. St.* XXX, 1910, p. 8 e segg.

(20) L'uso dei cerchi concentrici è, come già accennò il MYRES (*Catal. Cypr. Mus.* p. 15) un luogo comune della ceramica post-micenea così ad Hissalirk come nelle isole dell'Egeo, ed, infine, a Cipro v. *B. S. A.* XVI, (1910) p. 96 e segg.

(21) MILANI, *Guida del Museo Archeologico*, p. 115.

(22) PUCHSTEIN, *Op. cit.*

(23) PERROT-CHIPIEZ, vol. IX, p. 269.

(24) Per gli *stemmata* alle tempia di Apollo Karneios vedi WIDE, in ROSCHER, *Lexicon* v. Karneios.

(25) Apollo onorato come dio degli armenti era talora rappresentato con delle corna di montone (vedi WIESELER GGN 1892 225 e gruppo *Gr. Mythol.* i. 1248, nota 2).

(26) Sebbene a questi manchino gli attributi caratteristici del satiro se si prescinde dall'espressione della figura di sinistra.

(27) PUCHSTEIN, *Op. cit.* la coppa n. 6 tav. XIII; 3,4.

(28) Vedi anche su un rilievo di Basargade in SPRINGER, *Kunstgesch*, p. 318 dove particolarmente sono ricordate le corna di Osiride sulle rappresentazioni egiziane.

(29) CALLIM, H. III 72 e segg. *Σπάρτη τοι Καρνεῖε τὸ δὲ πρώτιστον ἔδεθλον Δεύτερον αὖ Θήρη. τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης.*

(30) MILANI - *Guida del Museo Archeol.* p. 151 n. inv. 76508.

(31) Vedi su tali particolari DROOP in *Op. cit.* p. 17. - A questa Kylix accennarono inoltre il PUCHSTEIN, il DUMONT-CHAPLAIN e il DUGAS (n. 44) negli articoli citati.

(32) Il LOESCHKE, secondo quanto afferma il PUCHSTEIN, *Op. cit.*, li avrebbe chiamati tre offerenti (?)

(33) KOERTE in *Jabrb. d. Arch. Inst.* 1893 p. 92.

(34) PUCHSTEIN, *Op. cit.*, n. 16 A e pl. XIII.

(35) DUEMMLER, *Ann. Inst.* 1885.

(36) Per quelli trovati in Etruria vedi *Mus. Gregor.* XCI; RAYET COLLIGNON, *Ceram. de la Grèce propre*, 71; per quelli trovati in Sicilia (rinv. a Palazzolo Acreide) BENNDORF, *Op. cit.*, XLIII n. 1.

(37) ROMAGNOLI, *Ninfe e Cobiri*, in *Ausonia*, II, (1907) p. 1 e segg.

(38) Il culto dei Cabiri era infatti diffuso, oltre che a Tebe a Lemno e a Samotracia, anche altrove come nel Peloponneso Megalopoli (il cui nome si diceva che derivasse dai *μεγάλοι θεοί*) nell'Egeo, a Chios, a Rodi, a Carpathos (vedi HILLER vedi GARTRINGEN, *Ath. Mittheil*), 18 p. 185; a Delos (in età ellenistica) e nella Ionia (ad Assessos) nei pressi di Mileto. (Vedi GRUPPE, *Gr. Mythologie* e ROSCHER, v. *Megaloi Theoi*).

(39) Vedi per le analogie nel costume la coppa jonica pubblicata dal MICALI, in *Monum. Ined.* e rappresentante la caccia al cinghiale calidonico. Vedi anche PERROT CHIPIEZ *op. cit.* vol. IX p. 231.

Sui personaggi della farsa dorica vedi inoltre:

CHARLOTTE FRAENKEL, in *Rhein. Mus für Philol.* N.F LXVII, 1912, 94 sgg. SCHNABEL, *Kordat*, 33 sgg. e MALTEN, in *Arch. Iahrb.* XXVII, 1912, p. 247 e fig. 6.

(40) HES, *Aspis* v. 278-280

τῇσιν δὲ χοροὶ ἔποντο
τοὶ μὲν ὑπὸ λιγυρῶν συρίγγων ἵεσαν αὐδὴν
ἐξ ἁπαλῶν στομάτων, περὶ δε σφίσι ἄγνυτο ἠχώ.

(41) CALL. H. III 85 e segg.

(42) DROOP, in *J. H. S.* XXX (1910) p. 6 e p. 17.

(43) *Scavi Hogarth*, Inv. Num. 1907, 12 - 1, 713.

(44) Cfr. L. PARETI, in *Storia di Sparta arcaica*, p. 227 e segg.

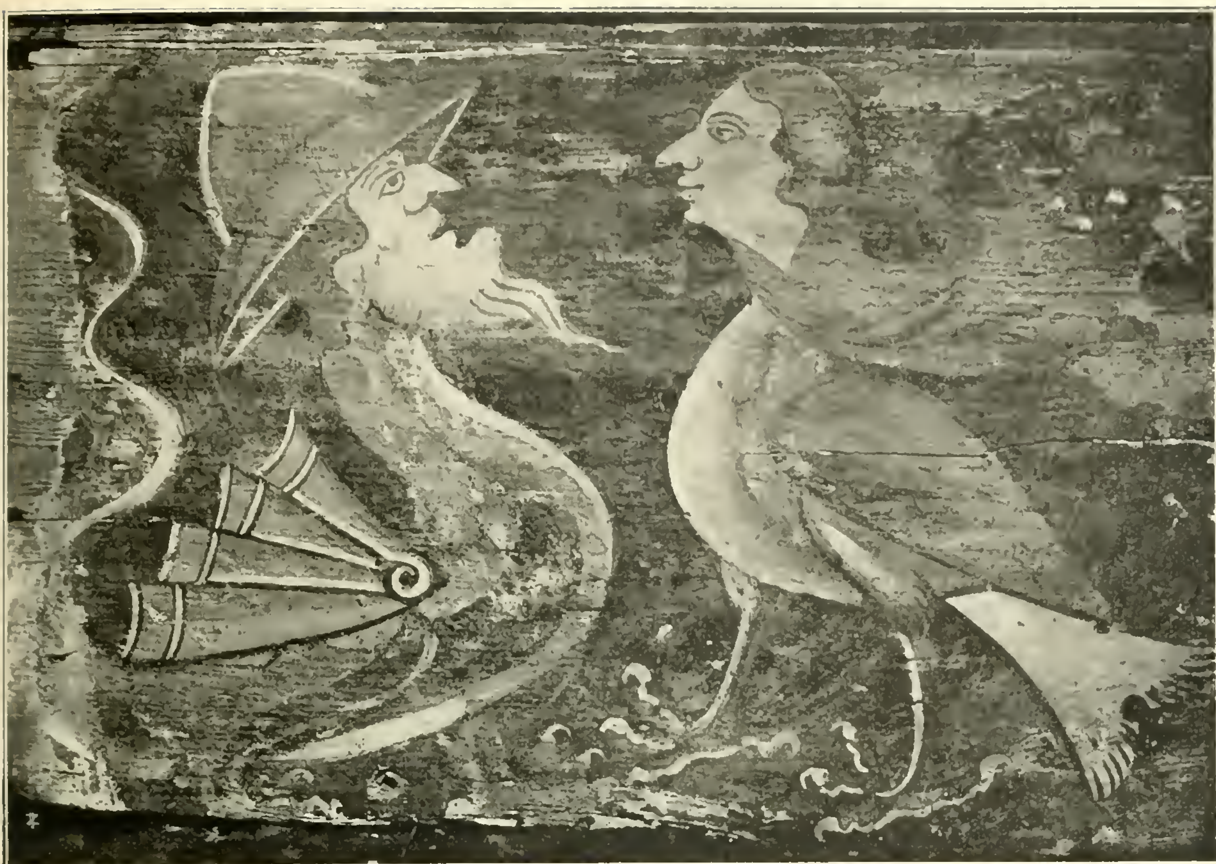
(45) Vedi DROOP, in *B. S. A.*, XIV (1907-8) p. 46.

UN FRAMMENTO INEDITO DEL SOFFITTO CHIARAMONTE

Quando, a cura dell'architetto Giuseppe Patricolo, venne restituito all'antico decoro il soffitto magnifico che Manfredi III Chiaramonte aveva fatto dipingere, fra il 1377 e il 1380, per la sala maggiore del suo palazzo di Palermo, alcuni frammenti della vasta opera di Simone da Corleone e di Cecco da Naro furono tolti dal loro luogo d'origine; e, dei frammenti stessi, una parte venne concessa alla Pinacoteca di Palermo, ove ora si vede esposta, nell'ambiente consacrato alla pittura siciliana dei secoli XIV e XV [1], mentre un'altra parte, che forse non parve degna di molta considerazione, trovò provvisorio collocamento nell'ex-convento della Martorana, presso la sede dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti siciliani [2], e quivi, morto il Patricolo, rimase, più ancor che negletta, dimenticata.

Ma, tra i frammenti della Martorana, ve ne è uno del massimo interesse, come quello che ci offre un raro saggio di pittura trecentesca con intenzioni decisamente caricaturali. Veggonsi in esso due figure affrontate, l'una a destra con testa muliebre, corpo d'uccello e coda, probabilmente, di pesce, l'altra a sinistra con testa virile, corpo di grifone e coda di serpente; e se può riuscire malagevole una determinazione assolutamente precisa del soggetto, è facile coglierne la significazione generica [3]. Trattasi, secondo ogni verosimiglianza, di una rappresentazione degli stimoli esercitati dalla lussuria sull'uno e l'altro sesso; e mentre l'unione fantastica di elementi umani e animaleschi, nell'una e nell'altra figura, risponde al concetto, frequentemente rispecchiato dall'iconografia medioevale, che il dominio della lussuria abbrutisce, i lineamenti stessi del volto, nella figura di sinistra, caratterizzano il vecchio satiro: quanto alla figura di destra, pur fatta astrazione dall'incerta coda di pesce e pur ammesso che manca ogni traccia di *mulier formosa,* risulta abbastanza, dalle movenze provocanti, dall'espressione di desiderio lubrico, la funzione di sirena allettatrice [4]. Risulta comunque, nel modo men dubbio, che, fra il satiro e la presunta sirena, è ormai stabilita una cordiale intesa; e nell'accentuazione sino al grottesco del vincolo di simpatia fra i due esseri mostruosi, insieme che nella deformazione spinta all'estremo dei particolari fisionomici, si manifestano gli intendimenti caricaturali del bizzarro pittore.

Questo frammento di contenuto erotico-comico non era fuor di posto nel soffitto Chiaramonte. Non che sia largamente diffusa, fra le pitture del soffitto, una *vis comica,* quale si riscontra nel nostro frammento: questo, come nell'arte del tempo, così rimane eccezionale — senza essere tuttavia eccezione unica — nel suo proprio ambiente particolare. Ma l'opera di Simone da Corleone e di Cecco da Naro è tutta animata da uno spirito profano e giocondo. Fra gli episodi svariatissimi espressi dai due pittori con ingenua vivezza, prevalgono di numero e d'importanza quelli derivati dalla letteratura francese eroica e cavalleresca [5], e prevalgono, in tale categoria, gli episodi d'amore [6]. Non manca, fra le fonti letterarie, la Bibbia, ma l'episodio della casta Susanna è quello, fra i biblici, cui è dato il maggior rilievo. Alcuni soggetti, finalmente, sono tratti dalle figurazioni



Arte siciliana del secolo XIV - Rappresentazione caricaturale di un satiro e di una sirena.
Palermo, particolare del soffitto del palazzo Chiaramonte.

arabe del Paradiso di Maometto (7); e nel suo complesso, e a malgrado degli intenti precipuamente decorativi, l'opera pittorica riesce un'immagine chiara ed efficace di una vita di voluttà e di fasto, quale era, specie al tempo del magnifico Manfredi III, la vita vissuta nella corte dei Chiaramonte (8).

Deve notarsi ancora, a proposito del frammento della Martorana, come in esso il motivo generale degli esseri mostruosi affrontati sia tratto verosimilmente da un tessuto serico. Ma, in questo fatto, nulla d'eccezionale. Non soltanto altri particolari dello stesso soffitto Chiaramonte possono dar luogo a osservazioni analoghe (9); ma è da ammettere, credo, senza esitanza, che i motivi decorativi dell'industria tessile abbiano fornito costantemente modelli ai maestri, adibiti in Sicilia, dal secolo XII sino al XV, per la decorazione pittorica dei soffitti (10). Sommamente interessante e caratteristica è l'arte di costoro, ma è un'arte umile, in confronto dello splendore e dell'eccellenza cui era giunta nell'isola l'arte tessile, ad opera di maestri arabi e bisantini (11).

ENRICO BRUNELLI.

(1) Sono tre frammenti segnati in catalogo coi numeri da 125 a 127.

(2) Nella sede stessa, aboliti gli Uffici regionali, vi è ora la Soprintendenza ai monumenti delle provincie di Palermo, Messina, Trapani, Girgenti e Caltanissetta. I frammenti in questione attendono miglior sorte. Voglio augurare che almeno il frammento illustrato in questa breve nota venga riunito agli altri della Pinacoteca.

(3) Mi rendo conto dell'obiezione possibile che non sia strettamente necessario attribuire una significazione a questo frammento; e pare a me perfettamente ammissibile che l'umile pittore non abbia avuto alcuna preoccupazione simbolica. Ma credo insieme che il

[illegible] escluda per il frammento un valore puramente [illegible] presupponga il concetto simbolico almeno nella fonte.

(4) [illegible] ad alcuno questa figura, per sirena, sembrasse troppo [illegible] ho che da ricordargli la sirena, veduta da Dante in [illegible] e qualificata da Virgilio « antica strega ». (*Purg.*, XIX).

(5) È da ricordare al riguardo l'origine francese dei Chiaramonte. Alcuni episodi, nei quali appare la figura di Carlo Magno, si riferiscono sicuramente alle contese fra la casa di Chiaramonte e quella di Maganza.

(6) Fra gli altri, gli episodi di Elena, di Medea, di Didone, tratti probabilmente, se anche per via non diretta, da romanzi del *Cycle de l'antiquité*. Alcune figurazioni poi, quella specialmente dove veggonsi due amanti giacenti in letto, si riferiscono forse alla leggenda di Tristano e Isotta.

(7) Tali le figure ignude di giovinette che danzano e suonano. Figure analoghe si vedono fra le pitture del soffitto della Cappella Palatina.

(8) Manfredi III ebbe in Sicilia un potere che non differiva dal regale. Ed è anche da ricordare come il palazzo dei Chiaramonte apparisse degno d'esser convertito in palazzo dei re aragonesi, dopo la tragica fine di Andrea, figlio di Manfredi.

(9) Cfr., ad esempio, la figura della gentildonna che corona di rose un cavaliere con la figura femminile della stoffa n. 38 della collezione Errera. La prima vedesi riprodotta in DI MARZO, *La pittura in Palermo nel rinascimento*, tav. II, nonchè in *Arte italiana decorativa e industriale*, a. VIII, pag. 37; la seconda in ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, Falk, 1901, fig. 38.

(10) Evidentissima, ad esempio, la derivazione da stoffe dei frammenti più importanti delle pitture, eseguite, l'anno 1263, nel soffitto del Duomo di Cefalù.

(11) Erroneamente il Di Marzo, e altri scrittori dopo di lui, hanno considerato le pitture del soffitto Chiaramonte come il prodotto di un'arte bambina e come una manifestazione primordiale della pittura palermitana del rinascimento. Per gli argomenti, per i costumi, per tutto ciò che è estrinseco all'arte, quelle pitture non hanno forse, in Sicilia, precedenti significativi. Ma Simone da Corleone e Cecco da Naro sono artisticamente i continuatori di un'antica tradizione che ha i suoi maggiori documenti nel soffitto della Cappella Palatina e in quello del Duomo di Cefalù. E dopo di loro la tradizione viene subito a decadere, mentre la pittura palermitana del rinascimento batte vie nuove.

LA CAPPELLA DI GALEAZZO MARIA NEL CASTELLO SFORZESCO.

Un tragico presentimento gravava l'anima crudele e vanitosa di Galeazzo Maria Sforza nella tragica mattina del giorno di Santo Stefano 1476?

Certo egli parve esitare alquanto avanti di infilare la porticina in fondo alla Sala degli *Scarlioni* a raggiungere oltre la passerella fiancheggiante il cortile della Fontana la scorta pronta ad accompagnarlo... Certo prima di decidersi a quella passeggiata che doveva essere l'ultima poichè aveva per meta i pugnali di Lampugnani, dell'Olgiati e del Visconti, egli volle abbracciare con insolita tenerezza i giovani figli Giovanni Galeazzo ed Ermese, poichè - sappiamo dal Corio - egli « de ambi li canti della finestra dove era gli pose più volte baciandoli e quasi pareva che non sapesse partirsi ».

Nella lieta vigilia di quell'ultimo suo Natale - ci narra ancora il Corio - il duca « nella grande Sala inferiore dicta de li Fazoli, a sono de tronba e stupendissimo apparato » aveva voluto celebrare come tutti gli anni la domestica tradizione del Ceppo: e « su lo focho fece porre il zocco » che il fido Bartolomeo Gadio gli preparava tanto nel Castello di Milano come in quelli di Pavia e di Vigevano affinchè a sua scelta egli potesse in una delle tre sedi preferite rendere l'omaggio consueto alla tradizione patriarcale.

Quell'anno doveva essere fatalmente il Castello di Milano la sede prescelta per le festività natalizie di Galeazzo Maria. Egli vi ascoltò infatti nella Cappella Castellana, le tre messe d'obbligo, vestito di una tunica di « damasco cremesino » e a detta del Beltrami « parve vagheggiasse anche nel giorno di Santo Stefano l'idea di sentir messa nel Castello in quella Cappella che egli aveva voluto così riccamente decorare ».

Invece il suo drammatico destino e la forza della tradizione lo spinsero verso la soglia della Chiesa di Santo Stefano destinata ad irrorarsi del suo sangue!

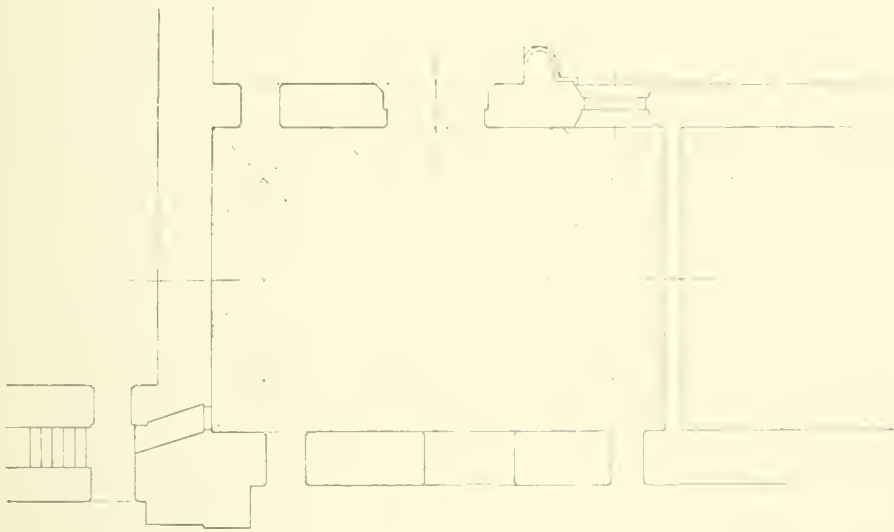
Il Sovrintendente del Palazzo - ricorda il Ripamonti - lo aveva preceduto cogli arredi sacri, dovendo celebrare nella funzione di quella mattina il Vescovo di Como Monsignor Branda-Castiglioni. E il fascino della piccola Cappella con tanta cura allestita a capo della « Sala Verde » non bastò a salvarlo!

Se ancora, come tre anni avanti, quando Bartolomeo Gadio glie l'aveva consegnata miracolosamente finita in pochi mesi, l'entusiasmo per la civettuola chiesetta l'avesse dominato inducendolo a voler celebrate in essa tutte le sacre cerimonie natalizie, forse - almeno per quella mattina - gli infiammati discepoli di Cola Montano non avrebbero trovato il bersaglio per i loro fierissimi colpi!

La sventura del suo creatore fu anche la sventura della Cappella.

Essa piacque a Ludovico il Moro tanto da indurlo a sovrapporre la sigla del proprio nome a quella di Galeazzo Maria accanto ai grandi stemmi sforzeschi entro le magnifiche ghirlande floreali delle lunette.

Ma i dominatori spagnoli sopravvenuti dopo quelli francesi non esitarono a trasformare il piccolo oratorio della famiglia ducale in un più vasto recinto destinato a ospitare - negli atti di fervore religioso - le loro numerose soldatesche lasciate a *guarnire* il Castello: senza scrupolo al mondo sfondarono la parete di divisione verso la *Sala verde*, ne distrussero le lunette destinate - nell'originaria armonia dell'ambiente - a conferire alla volta della Cappella un vago aspetto di padiglione: e sulla parte della volta azzurra rimasta deturpata fecero impiastricciare su fondo grigiastro un volo di serafini che male imitava quello dei pittori di Galeazzo Maria.



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Pianta.

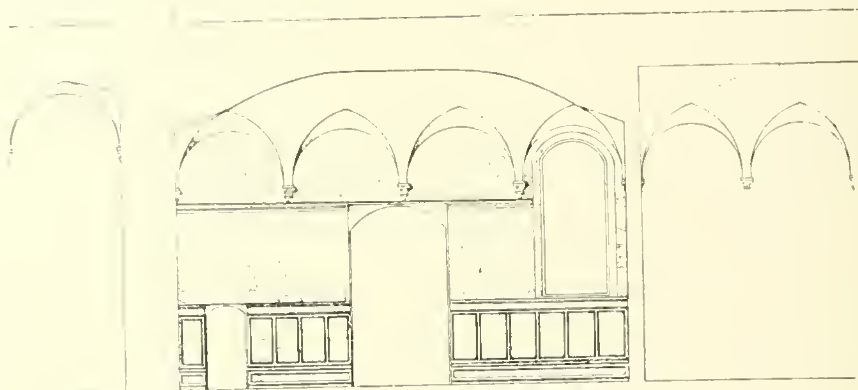
Poi vennero altri dominatori. I tedeschi. E fu l'oltraggio estremo. La leggiadra Cappelletta diventò una scuderia. Sul suo pavimento contaminato scalpitarono le *cavalle dell'Istro* e lungo le pareti, sotto i santi austeri e impalliditi della pittura quattrocentesca milanese si vennero allineando le panciute e tronfie mangiatoie di ferro fino al giorno benedetto del 1893 in cui l'autorità militare italiana - che anch'essa con pochi scrupoli aveva utilizzato quella parte di Castello quale caserma di artiglieria - si rassegnò a consegnare il monumento al Municipio della città.

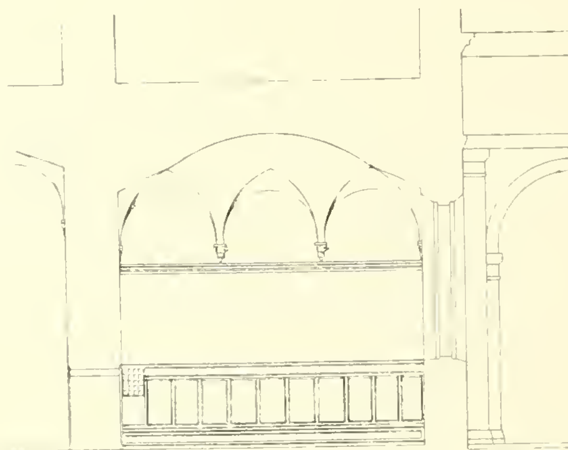
Nè la mala sorte aveva finito ancora di perseguitare la vecchia Cappella di Galeazzo Maria! Infatti: mentre ormai tutte le membra poderose dell'edificio sforzesco e tutti gli ambienti interni hanno ripreso il loro antico aspetto di bellezza e di nobiltà, soltanto in questi ultimi mesi è spuntata l'ora della riabilitazione e della redenzione

per la sventurata Cappella dello sventurato quinto duca di Milano!

*
* *

Nel Novembre 1912, richiesto dalla signora Anna Fumagalli di precisare l'opera di restauro alla quale destinare il legato di lire cinquantamila - disposto a favore del Castello dal compianto di lei marito Cavalier Rodolfo Sessa - mi parve doveroso di designare un lavoro che rispondesse agli intendimenti del munifico cittadino, del quale ricordiamo il particolare interessamento per le manifestazioni artistiche del rinascimento, specialmente del periodo sforzesco; consigliai quindi la destinazione di quella somma per i restauri della Cappella Ducale e dell'attigua sala aperta ». Così Luca Beltrami nella lucida relazione sui « Lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913 ». Il consiglio del Beltrami venne di buon grado accolto dalla signora Fumagalli-Sessa. E il restauro della Cappella sforzesca è diventato oggi un grato per quanto difficile compito per il Comune di Milano e per la commissione da esso delegata alla tutela dell'insigne monumento.


Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Sezione longitudinale.


Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Sezione trasversale.

Gli studi in proposito eran già opportunamente iniziati. Nello stesso anno 1893, epoca dell'avvenuta cessione del Castello al Comune, uno studioso berlinese, il Dottor Paolo Müller Walde, venuto in Italia allo scopo di preparare gli elementi per una completa biografia di Leonardo da Vinci, si era dato a scandagliare minuziosamente ogni angolo del Castello per trovarvi le traccie di opere del grande autore della *Gioconda*. Non larga messe di scoperte gli è riuscito di fare dal punto di vista dello scopo principale che egli si era proposto. Ma coll'*Argo* del Bramante nella sala del *Tesoro*, alla sua fervida ansia di ricerca si devono le prime superstiti decorazioni pittoriche venute in luce nella Cappella ducale. Sotto le ripetute imbiancature oltre ai rilievi di stucco dorato i quali sempre avevano affiorato, vennero a trasparire qua e là avanzi di figure di santi di evidente mano di parecchi autori, la scena della *Resurrezione* nella volta, e il fondo a quadrelle di stucco.

A malgrado l'ottimo risultato di quelle prime indagini, una vera e propria opera di restauro non venne allora iniziata « sia per la intrinseca



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Ingresso dal portico dell'Elefante.

e complessa difficoltà del lavoro - osserva la relazione Beltrami - sia per la insistente opportunità e necessità di dedicare ad altre opere e sistemazioni più urgenti le somme disponibili ».

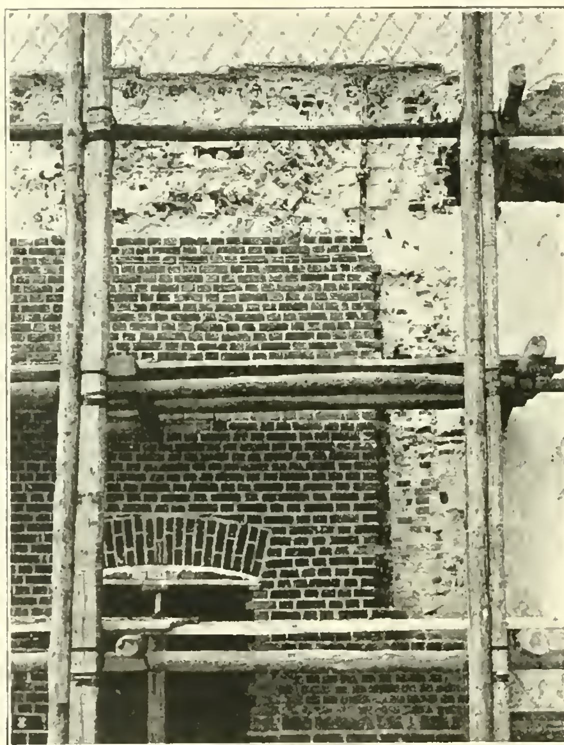
Così trascorse un ventennio e tutto si limitò - disponendosi a Museo le sale terrene della Corte ducale - a raccogliere nell'antica Cappella « quei cimeli che per il loro carattere religioso potevano in certo modo integrare l'ambiente ». E si approfittò della finestra già da tempo e con danno delle decorazioni pittoriche aperta verso il portico dell'*Elefante*, per adattarvi un pulpito proveniente dall'ex Convento di San Pietro in Gessate.

Il legato Sessa giunse in buon punto per permettere di riprendere il riordino della Cappella e lo studio delle sue condizioni originarie.

Nella primavera del 1893 sotto la guida del Beltrami per opera del pittore Oreste Silvestri si avviò il lavoro inteso a ricercare e mettere in luce l'originaria decorazione: anche là dove il dottor Müller Walde aveva dovuto arrestarsi nel 1894 sia per le condizioni dell'intonaco ancora imbevuto delle emanazioni della scuderia, sia per l'interruzione recata alle sue ricerche dalla Esposizione in quell'anno ordinata nelle sale e nei cortili del Castello. Il lavoro fu limitato perciò al compito meccanico di levare gli ultimi resti degli imbianchi chiudendo le soluzioni di continuità nella muratura e completando

semplicemente tutte le lacune dell'intonaco. Così le pareti e la volta svelarono tutto quanto e niente più di quanto si era potuto salvare delle antiche pitture, lasciando perfino in evidenza le varie manomissioni da questo subite nel corso di quattro secoli ». Rimaneva da stabilire il procedimento a seguirsi « per attenuare l'impressione delle lacune ed aiutare l'effetto delle traccie ritrovate » nonchè da risolvere il problema di ripristinare le condizioni di luce della Cappella e quello riguardante la disposizione della chiusura o separazione del vano della Cappella originaria dal resto del locale; chiusura la quale - indubbiamente - dovrà contribuire all' effetto d'assieme del ripristino. Si tratta di una disposizione connessa a varie trasformazioni subìte dalla Cappella.

Avanti che tali studi venissero dal Beltrami approfonditi, l'opera del pittore Silvestri veniva richiamata dal rinvenimento dell'affresco dell'*Elefante* nell'attiguo portico e poi dai lavori di restauro alla chiesa di San Pietro in Gessate.



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Le traccie dell'antica finestra verso l'esterno.

Più tardi il senatore Luca Beltrami richiamò ancora replicatamente il Silvestri a riprendere il restauro della Cappella. Questi non rispose mai all'appello, in altre facende affaccendato...

Frattanto Luca Beltrami si decideva - per le ragioni esposte in un opuscolo polemico - a rassegnare le sue dimissioni dalla carica di Conservatore del Castello.

A nulla avendo approdato le ripetute insistenze dirette a farlo desistere dalla decisione, il Consiglio Comunale nominò Sopraintendente del Castello, in base al nuovo regolamento, l'architetto Moretti, che si dimise a sua volta dopo pochi mesi con telegramma datato da Buenos Ajres ove si era recato a posare il monumento della *Rivoluzione Argentina,* a lui ed allo scultore Brizzolara affidato in seguito a concorso.

Allora chi scrive - già designato a tenere la supplenza della sopraintendenza durante il viaggio del Moretti, dalla cortesia e dalla fiducia dei colleghi componenti il Collegio dei Conservatori del Castello venne chiamato - dal Consiglio Comunale - su designazione dello stesso Collegio, con deliberazione del 10 Maggio 1919 a reggere la sopraintendenza.

Onde si trovò di fronte subito il compito non lieve e non prorogabile di risolvere la ormai vecchia e troppo procrastinata questione del restauro nella Cappella Sforzesca.

Restavano disponibili del legato Sessa circa trentasettemila lire, e la signora Fumagalli a giusta ragione attendeva che il lavoro si compisse finalmente in omaggio al defunto marito.

Primo pensiero di chi scrive fu quello di riprendere il tentativo iniziato dal Beltrami e ripetuto dal Dottor Schiavi, presidente della commissione dei Musei d'Arte Antica, di richiamare il pittore Silvestri a continuare l'opera iniziata.

E dopo reiterati inviti egli addivenne ad un colloquio e ad un accordo con lui. Ma tale accordo si ruppe quasi subito avendo un aiuto del Silvestri reclamate condizioni diverse da quelle concordate poco avanti ed essendosi il Silvestri deciso a rinunciare, allegando di non poter più accettare la già accettata riserva da me introdotta nel contratto, di poter cioè sospendere i lavori qualora essi non rispondessero ai concetti artistici della Sovraintendenza ed a quelli della speciale commissione che dal Collegio dei Conservatori era stata nominata per coadiuvarmi nella esecuzione del restauro della Cappella, scegliendo tale commissione tra le persone che da tempo si erano appassionate ai problemi d'arte e di storia concernenti la Cappella stessa.

Tale commissione dall'esame dei documenti si persuase anch'essa della possibilità e della convenienza di condurre a termine il restauro da più anni lasciato sospeso e il Collegio dei Conservatori - che mi aveva sempre incoraggiato all'opera progettata - nella sua seduta del 4 Giugno 1919, dispose che i lavori fossero ripresi e condotti a compimento secondo i criteri concordati colla commissione e da me illustrati nella seduta.



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - L'antica finestra trasformata in porta.

Quali questi criteri?

A meglio lumeggiarli converrà a grandi linee richiamare l'origine e la storia della Cappella da restaurare. E innanzitutto gioverà passare in rapida rassegna i dati d'archivio che sono scarsi e insufficienti davvero, ma non del tutto sprovvisti di virtù chiarificatrice.

È comune convinzione che la Cappella sia stata eretta completamente nel 1473. Senonchè il Beltrami nel suo noto volume, trascrivendo dalle carte dell'Archivio di Stato di Milano i documenti che si riferiscono ai lavori eseguiti in Castello nel 1742, afferma: « lavoravano già in quell'anno nel Castello i due pittori Stefano De Fedeli e Giovanni da Montorfano, il primo alla " *depintura della sesta parte della Cappella de sotto de cò della Sala Verde*, lavoro che era stato stimato Ducati Millenovanta sei, lire tre, soldi dieci » da Vincenzo Foppa, Cristoforo Moretti, Giovanni Battista da Montorfano.

Nei registri Ducali del 1472 in una nota di spese eseguite, pubblicata dal Calvi, si accenna infatti, fra le altre, alle seguenti:

« Per la Cappella terrena nel Castello di Porta



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Fondamenta dell'antica parete di chiusura.

Zobia annessa all'appartamento terreno
L. Imperiali 5772
« Per la Cappella terrena ed
altre stanze superiormente . » » 774

I lavori, non solo di muratura, ma ben anche di decorazione pittorica, dovevano adunque già essere iniziati quando in data 23 Gennaio 1473 Galeazzo Maria Sforza dà, colla lettera da Pavia che è il primo documento a noi pervenuto sull'argomento, l'ordine al tesoriere di versare a Bartolomeo Gadio, Commissario Generale dei lavori, mille ducati d'oro pigliandoli « de quelli decemilia che sono scritti nella spesa delanno proximo MCCCCLXXIII ad Gotardo Panigarolo... ad ciò ch'el dicto Bartolomeo possi fare la Cap-



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Decorazioni pittoriche dell'anno 1473.

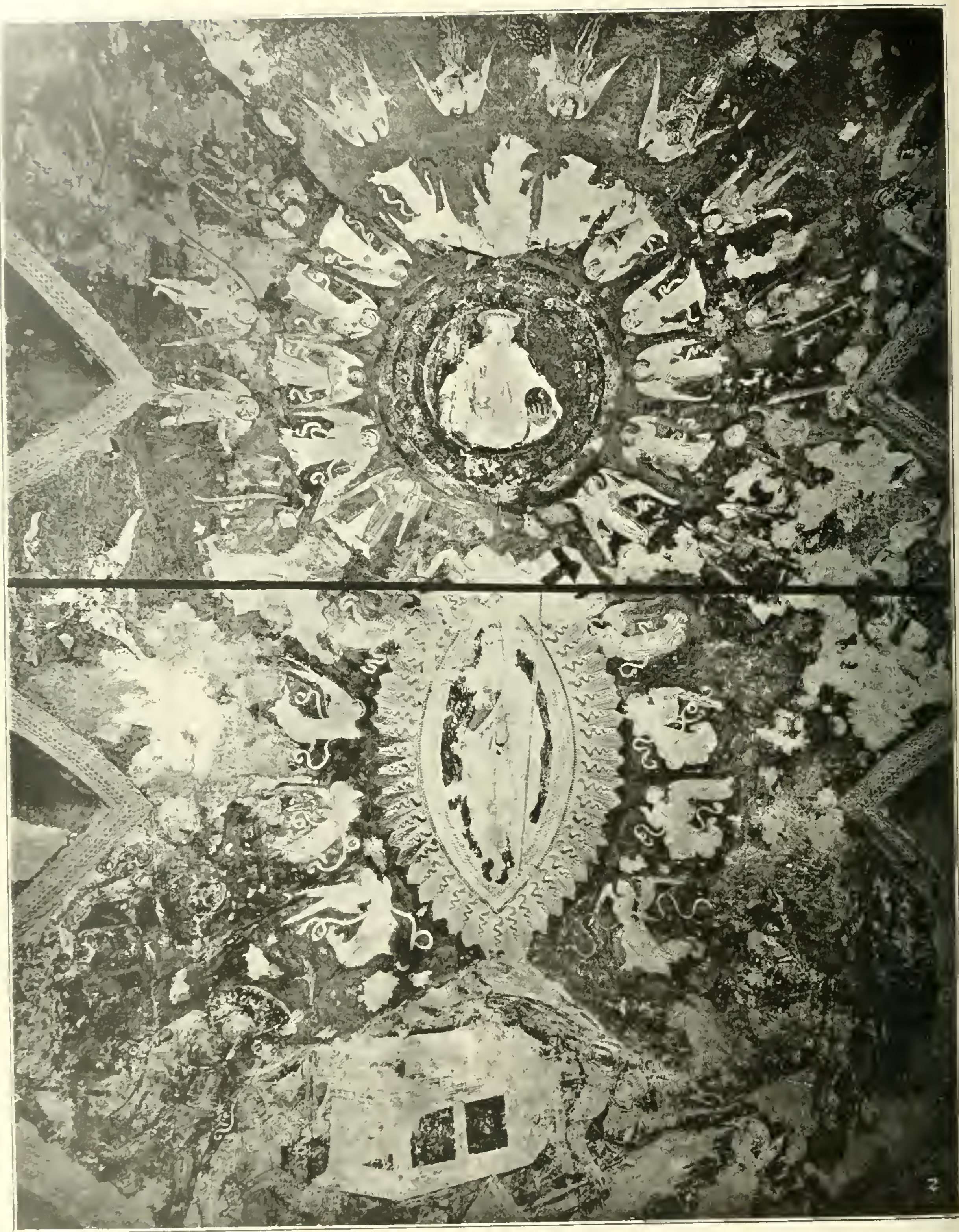
pella in quello nostro Castello di Porta Zobia secondo gli dirà magistro Benedetto nostro ingegnere mandato ad Luy per questo ».

« In quei giorni - scrive Luca Beltrami - il Duca dava a Benedetto Ferrini l'incarico della *costruzione* della Cappella nel Castello, ordinando al tesoriere... » ecc...

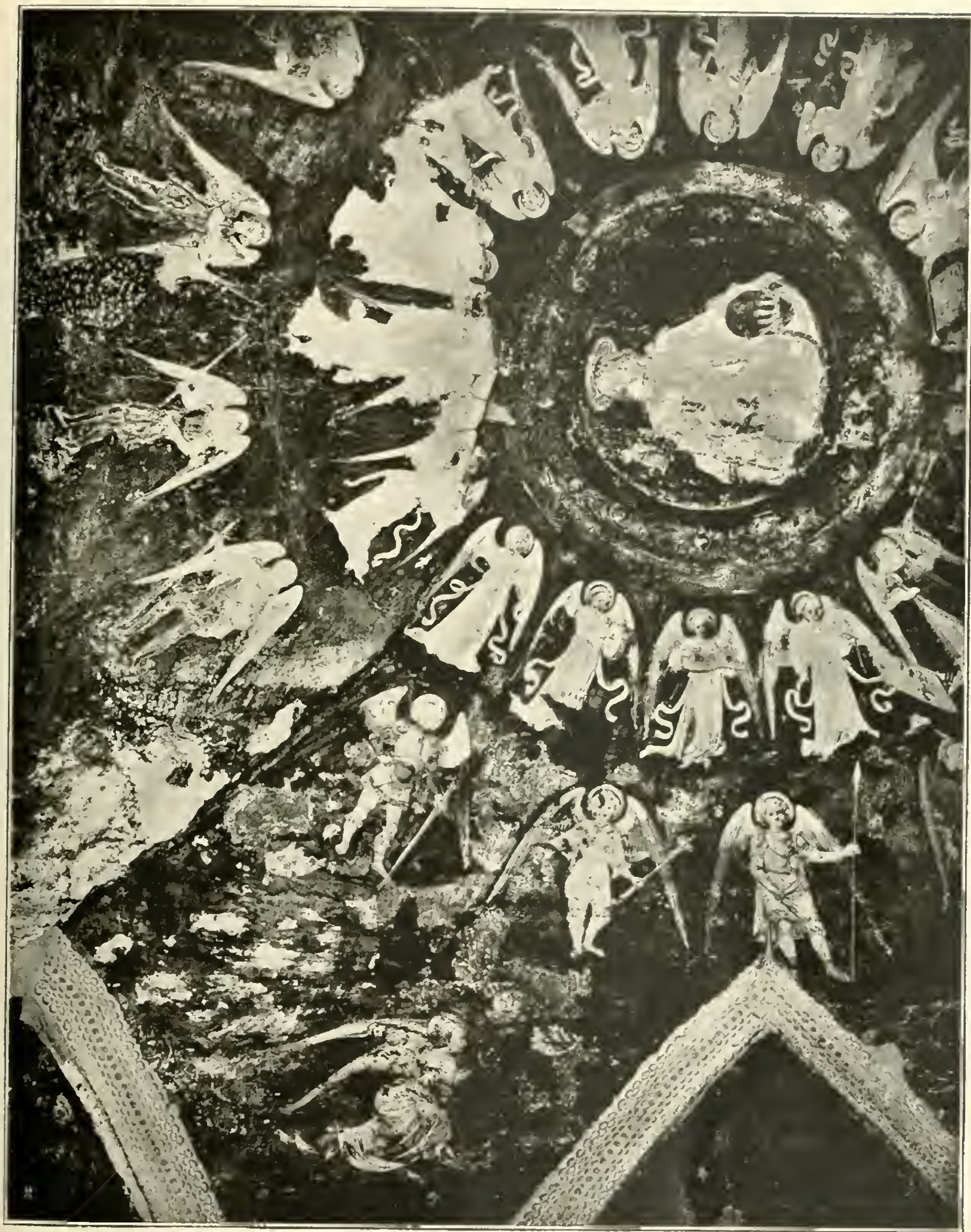
Mi pare dimostrato che il Ferrini venisse a Milano per provvedere alla *decorazione* più che alla *costruzione* della Cappella. Abboccandosi col Gadio dovette comunicargli un progetto di decorazione della Cappella, certo già ultimata nella parte architettonica.

Afferma infatti il Beltrami a pagina 297 del suo volume *Il Castello di Milano* che « nel Gennaio 1473 il Ferrini aveva comunicato il disegno delle decorazioni della Cappella al Gadio ».

Il quale infatti non appena partito il collega, del quale non gradiva molto l'intervento, si affretta a scrivere al Duca in data 14 Febbraio: « . . . . . secondo il dessigno della Cappella se ha ad fare in questo vostro Castello in cappo della Salla Verde, lassato qui per M° Benedetto, se gli ha a depingere Christo in ressurrectione. Et perchè possi il Monimento con li Judei sicondo esso dessigno et secondo me ha scripto et dicto M. Benedetto essere de mente della V. Sig. se have ad fare in una lunetta sive voltayola, aviso quella che, sicondo il parere mio et secondo



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Particolare della volta.



Castello Sforzesco: Cappella Ducale - Particolare della volta.

quello daltri, dicto Monimento et Judej non si vederanno mai bene in dicta lunetta sive voltavola perchè non è larga più che braccia 4 et quello Christo parirebbe più in acto de ressurrectione. Ma vorrebeno dicto Monimento et Judej essere nella volta che assai magiore, per modo che si vedesseno bene ».

Appare adunque evidente come ancora nel Gennaio 1473 si discutesse della decorazione, e come la scelta delle figurazioni da dipingere non fosse lasciata ai pittori ma bensì venisse indicata dall'architetto Ferrini e come il Gadio fortunatamente riuscisse a scongiurare la rappresentazione della *Risurrezione* sul breve spazio delle lunette, ottenendo che si dipingesse invece sull'intradosso della volta.

E il Gadio - lieto di ribellarsi alle imposizioni del Ferrini - propone altre modificazioni al piano di decorazione. Il 20 Marzo invia al Duca il pittore Bonifacio da Cremona coi disegni e con una missiva nella quale avverte:

« Perchè li dipinctori che dipingeno la Cappella della V. Ill. Sig. quì nel vostro Castello me hano dicto di volere fare larcho con la Neula (Nuvola) de relevo che andrà metuto d'oro intorno alla lunetta, che sera dicto archo bracia circa CXX et costerà circa ad ducati LXX, sicome dicono dicti dipinctori, per non fallire me parso di non fare la dicta spesa de dicto archo et Neula senza saputa della V. Ex. siche vene dalla V. Ill. Sig. M° Bonifacio da Cremona dipinctore portatore presente con una mostra del dicto archo.... et così esso Maestro Bonifacio porta il designo et nome delli devoti (Santi) de V. Sig. andarono in dicta Cappella ».

E aggiunge: « dicti depinctori dicono che la V. Sig. è contenta che li campi giardi (gialli) del dicto dessigno se mettano d'oro ».

Il duca rispondeva al Gadio con quest'altra lettera:

« Bartolomeo de Cremona Commissario Generali super labareris »

« È stato qui da nuy magistro Bonifacio depinctore, quale ne ha mostrato el designo de larco et de la Neula bisogna fare nella Cappella nostra lì del castello, ultra che avemo anchora in teso quanto tu ne scrivi de farle de releve, donde che te dicemo che tu debii fare dicto archo et Neula in quello modo te pare debia stare meglio: circa al facto de le invetriate et altre cose Mastro Bonifacio te dirà l'intenzione nostra.

« Dat. Abbiate die XX Martii 1473 ».

Peccato davvero che le istruzioni più precise, il Duca - dimostrando tanta assennata fiducia nel Gadio - abbia affidato alle orecchie del Bembo invece che alla lettera, dalla quale molte cose utili oggi si potrebbero apprendere specialmente in merito alle invetriate del tutto scomparse!

Nell'Aprile susseguente il Gadio chiede al tesoriere ducale la somma di lire seicento imperiali per le spese della decorazione della Cappella e per altri lavori:

« MCCCCLXXIIII die II Aprilis
« Mag^r. dom^r. Antonio de Angerispolis

Pregove vogliate dare o far dare ad Francesco Pandolfo Texorero sopra li lavori ducali del Castello de Milano, sive per luy ad Antonio Dadda banchere presente portatore, libre sexcente sive 600 imperiali, per spendere in far fare la Cappella quale va dipinta qui nel Castello de Milano.... »

(Continua) GUIDO MARANGONI.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

IL RIORDINAMENTO DELLA PINACOTECA E DEL MUSEO DELLE CERAMICHE DI PESARO.

L'importanza delle civiche collezioni artistiche di Pesaro è nota ad ogni ordine di studiosi. Poichè esse comprendono numerosi trovamenti di scavo del territorio circostante, epigrafi e frammenti architettonici e scultorei romani, monete romane, campane, picene; sculture dal periodo gotico a quello neo-classico; mobili; pitture dal secolo XIV al XIX ed una insigne raccolta di maioliche di fabbriche italiane che può sostenere vittoriosamente qualsivoglia confronto.

Questa suppellettile così varia era ammassata in parte del Palazzo Almerici, che, per la sua inadattabilità, non consentiva una distribuzione razionale e non favoriva il risalto delle opere preclare. Anzi, non era stato possibile trasferire in esso la grande *Ancona* di Giovanni Bellini che, tolta alla buia chiesa di S. Francesco con la speranza di darle miglior luce nella Chiesa di S. Ubaldo, non rivelava nel nuovo collocamento tutti i suoi doni.

Scoppiata la tremenda conflagrazione mondiale, i più preziosi saggi del Museo pesarese vennero depositati a cura della Sovrintendenza per le Gallerie delle Marche e della direzione del Museo stesso, nei sotterranei del Liceo Musicale Rossini. E durante quegli anni di angoscia ai andò vagheggiando, da prima timidamente, poi con fiducioso fervore, la opportunità di trasformare un'ala del Palazzo Ducale in Museo. Si sarebbe ottenuto l'intento di dar sede alle raccolte nel monumento storicamente più rappresentativo della città e topograficamente più centrale, consentendo ad esse la piena loro affermazione, intorno alla gran *Pala* del maggior Bellini che ne sarebbe stata lo spirito di luce e di potenza.

Fortunatamente, l'ala del Palagio che corre lungo il corso XI settembre fino al solenne Salone Metaurense, cioè l'appartamento costruito per il Duca Guidobaldo II da Bartolomeo Genga, era disponibile, figurando esso come appartamento di rappresentanza del prefetto, ma ridotto a deposito di materiali elettorali perchè sfornito di mobilio.

In seguito a laboriosi accordi, la Pinacoteca ed il Museo delle ceramiche vennero allogati nel gruppo di aule a sinistra del salone col camino delle mète, comprendendo questo che bipartisce l'appartamento. Le sale a man dritta appena saranno state restaurate — accoglieranno altre sezioni; i marmi e le pietre con iscrizioni e figurazioni si pensa di distribuirli — convenientemente protetti — nei due cortili e per la scala.

La sistemazione della Pinacoteca e del Museo è proceduta traverso gravi difficoltà: soltanto recentemente la stabilità di essa nel Palazzo Ducale è stata assicurata, insieme alla sua sicurezza ed alla sua visibilità.

All'opera difficile diede contributo non mai stanco, il Sindaco Comm. Angelo Recchi, alla cui attività mirabile di tenacia, di risorse, di accorgimenti si deve esssenzialmente il trionfo. Accanto a lui, in vario modo collaborarono uomini di diversa fede politica, animati da uno spirito di nobiltà superiore, gli onor. Mancini e Filippini, Cancellieri e Miliani, il prof. Tombesi, oltre all'ispettore onor. dei Monumenti di Pesaro prof. Giuseppe Palazzi, ed al Presidente della Commissione Provinciale dei Monumenti, dott. Bonino Bonini.

Per quel che concerne l'ordinamento delle raccolte, le infinite cure inerenti al loro assetto, prestò opera infaticabile e piena di gusto il prof. Luciano Castaldini, direttore del Museo Civico.

Ecco un cenno della nuova sistemazione.

PINACOTECA.

I. SALA. — Quest'aula accoglie opere prevalentemente decorative del 1600 e 1700; — cinque *Nature morte*, fresche e vivaci, del sec. XVII e del XVIII; la *Caduta dei Giganti*, che si può ascrivere a Giovanni Lanfranco (1581-1675); larga, briosa, superficiale, la *Morte di Adone* di Giovanni Francesco Gessi (1649); un'*Annunciazione*, probabilmente di Alessandro Vitale (1581-1640), seguace del Barocci, che ripete con qualche variante il dipinto del maestro ora nella Pinacoteca Vaticana e da esso si differenzia sopratutto per il colore disteso uniformemente, non ricco e prezioso di sfumati, di semitoni, di velature, come il Barocci suol fare: — quattro opere del pesarese Giovanni Andrea Lazzarini (1710-1801), tra cui, per grazia coloristica, si fa rilevare quella che rappresenta *Cristo morto*, indicato dalla Vergine all'Eterno; — il *Cuore di Gesù*, della maniera del bolognese Francesco Albani (sec. XVII).

Opere minori: Carlo Cignani (1628-1719): *Due Putti*, G. Francesco Guerrieri (sec. XVII); la *Pace e la Giustizia*, Salvator Rosa (1615-1673); *Guerriera che uccide un mostro* (copia), Aureliano Milani (1675-1749); *Mercato*, Pietro Testa (1677-1750); *Caduta di S. Paolo*, maniera guidesca (sec. XVII); *Apollo e Dafne*, Gio. Andrea Lazzarini (1710-1801); *Sacra Famiglia; Madonna col Bambino, S. Giovanni e S. Giuseppe in riva a un lago; Madonna col Bambino, S. Giuseppe e Angeli*, Vincenzo Spisano, detto Spisanelli (1595-1662); *Gesù con gli apostoli*, Alessandro Tiarini (1577-1668); *Rebecca ed Eleazar*, Arte italiana (sec. XVIII); *Veduta di Pesaro; Miralfiore; scena di caccia con veduta di Pesaro; Villa pesarese* (due similari), Arte italiana (sec. XVIII); *Sacra Famiglia*, Scuola bolognese (sec. XVII); *S. Giovanni*.

II. SALA. — Opere del pieno periodo barocco si hanno anche nella seconda sala, fatta eccezione per il gruppo collocato di fronte alla porta d'ingresso, che risale al principio del Cinquecento. Importante risalta il piccolo quadro ovale di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano (1557-1633), in cui è espresso *Cristo e un manigoldo*; esso è tagliato con vivo gusto, è vivace nel contrasto fra i due tipi, intenso nella definizione dei caratteri, pastoso nel modellato sintetico. E presso è una delle tante ripetizioni impicciolite del *Riposo durante la fuga in Egitto*, opera del Barocci, anch'essa nella Pinacoteca Vaticana, per la quale è stato fatto il nome del Vitali; un *S. Girolamo*, che, pur nel suo gioco di sfumati, sembra tradire la mano di un discepolo del Barocci. Nelle pareti fra le finestre vi sono ritrattini, per lo più di duchi e duchesse, signori di Pesaro. Sulla parete di fronte si hanno

[illegible] tele del pesarese Simone Cantarini (1612-1648); una *S. Maria Maddalena*, ampia, opulenta, intesa con sentimento de-[illegible] sopra fondo di paese; un *S. Giuseppe*, mirabile nella [illegible] dalla oro della tunica risaltante quieta contro il grigio del [illegible], forse la più bella opera del maestro per sentimento coloristico e intensità espressiva. Ai lati di queste son due interessanti tele con effetti di luce artificiale, ambo del sec. XVII, l'una rappresentante *Lot e le figliuole*, lieto accordo di gialli chiari sotto la luce di una candela, con stupenda vivezza e trasparenza di lumi nelle chiome, nelle barbe, nell'incarnato, nei panni; l'altra figurante *Cristo deriso*, con caratteristici visi asciutti e segaligni, stranamente investiti dalla luce di una lanterna.

Considerevole è il gruppo dei pittori cinquecenteschi. V'ha una *Sacra Famiglia*, di Raffaellino del Colle (1490-1540), alquanto svogliata, slegata e dura; una *Madonna col Bambino*, di Francesco Salviati (1510-1563), piuttosto smancerata e sforzata nel colorito. Segnata di grazia è invece la *Sacra Famiglia*, di Domenico Beccafumi (1486-1551) — benchè le forme risultino soverchiamente allungate — morbida, avvivata da lievi velature, moventesi sopra un fantastico paese. Soffusi di vaga ingenuità, nobili, delicati si rilevano i due frammenti di Jacopo del Sellaio (1442-1493); al Perugino si ricollega il trittico con *Cristo che porta la croce*, l'*Annunciazione* e la *Pentecoste*.

Opere minori: Gio. Andrea Lazzarini, *Martirio dei Santi Osimani*, Arte italiana (sec. XVII); *Riposo in Egitto*, attr. a Lodovico Caracci (1555-1619); *Ecce homo*, Arte italiana (secolo XVII); *Cristo battuto*, Sassoferrato (1609-1685); *Madonna*, attr. a Francesco Albani (1578-1660); *Liberazione di S. Pietro*, Elisabetta Sirani (1638-1665); *Sacra Famiglia*, attr. a Lodovico Caracci (1555-1619); *Testa senile*, Arte italiana (sec. XVII); *Ritratto virile*, id. *Federico Feltria della Rovere*, Arte italiana (sec. XVI); *Ritratto*, Maniera del Bronzino (sec. XVI); *Ritratto di Donna Spagnola*, Camilla Guerreria (sec. XVII); *Ritratti di Guidubaldo I, Guidubaldo II* (3), *Oddo Antonio, Vittoria Farnese, Francesco Maria I* (2), *Leonora Gonzaga, Livia della Rovere, Francesco Maria II, Giulio II, Claudia de' Medici* (?).

III. SALA. — La terza sala è dedicata quasi esclusivamente ai primitivi. I riflessi dell'arte del senese Taddeo di Bartolo avvivano sei tavolette (sec. XIV), quattro delle quali presentano scene della *Vita di Cristo*, le altre due la *Pentecoste* e *S. Paolo sulla via di Damasco*; esse sono state anche assegnate, a torto, al maggior seguace di Giotto nella Romagna, Giovanni Baronzio da Rimini. Cinque altre piccole tavole (*Gioacchino espulso dal tempio, Incontro con Anna, Natività di Maria, Sposalizio, Presentazione al tempio*): si possono ritenere del principio del Trecento, non ancora immuni da stigmate bizantine. Fra esse è esposto un *Trittico* fiorentino, datato 1400. Una tavola a fondo dorato sulla quale è espresso, con certa elaborazione, il mistero del Peccato originale si ascrive a Lorenzo da Sanseverino; v'è la sua grazia timida, ma le forme son troppo ampie per lui. Sontuosamente decorative, in un intenso gioco cromatico, fervide di misticismo si rilevano le figure di *S. Bartolomeo* e di *Costantino*, fine opera senese del secolo XIV. Ai lati di esse son quattro figurazioni di santi (sec. XV), di maniera marchigiana, più precisamente sanseverinate. V'ha anche un'altra opera senese del Trecento, una *Crocifissione* intesa con ardore mistico. Assai cospicuo è il frammento di predella nella maniera del ferrarese Francesco del Cossa (sec. XV), esprimente un *Miracolo di S. Antonio*, singolare e vago nello scenario, nella nervosa plasticità elegante ed espressiva del modellato; e alla primitiva scuola ferrarese va ricollegato un altro avanzo di predella, quello raffigurante *S. Francesco che riceve le stimmate* (sec. XV). Molto interessante è altresì la piccola tavola in cui è significato *S. Domenico a mensa servito dagli angeli*, opera di Giovan Francesco da Rimini (sec. XV), per il senso dell'ambiente, lo spirito decorativo, la schietta impronta di primitività, il vigore plastico.

Opere minori: Scuola veneta (sec. XV); *S. Girolamo*, Arte marchigiana (sec. XVI); *Madonna della Misericordia*, Simone de' Crocifissi da Bologna (sec. XIV); *Incoronazione della Vergine*, Arte marchigiana (sec. XVI); *Due Sante e due angeli*, Arte italiana (sec. XV); *Cristo sul sargofago*, Arte italiana (sec. XV); *Sposalizio di S. Caterina, fresco attribuito a Lorenzo da Sanseverino.*

IV. SALA. — La quarta sala accoglie l'opera più insigne della raccolta, la gran pala di GIOVANNI BELLINI (1430-1516), originariamente sul primo altare a sinistra in S. Francesco, poi in S. Ubaldo. Rappresenta, come è noto, la *Incoronazione della Vergine fra i SS. Francesco, Girolamo, Pietro e Paolo*, nello sfondo è la Rocca di Gradara. Nei pilastri son dipinti figure di santi; nella predella la *Natività del Bambino, S. Girolamo, S. Francesco che riceve le stimmate*, il *Martirio di S. Pietro, S. Paolo sulla via di Damasco, S. Giorgio in atto di annientare il Drago*. Nel coronamento è un *S. Girolamo* del secolo XVII, al posto — si afferma, ma senza sicuro fondamento — della *Pietà* della Pinacoteca Vaticana, che ha ricevuto svariate attribuzioni al Mantegna, al Montagna, e sol di recente, in relazione all'ipotesi or ricordata, a Giovanni Bellini.

L'opera insigne è inclusa in una splendida cornice coeva. Reca la segnatura: *Joannes Bellinus.*

È risaputo che questo monumentale dipinto è fra i più significativi del grande maestro, come quello che segna il momento in cui si determina il distacco da Andrea Mantegna, che aveva signoreggiato, sia pure in una interpretazione vigorosa e personale, il primo periodo dell'attività sua, e si dispiega a pieno il temperamento del Bellini.

Seguono le due opere di MARCO ZOPPO, *Cristo morto fra angeli*, e la *Testa di S. Giovanni Battista*, del quale, come come è noto, era un tempo a Pesaro anche una delle sue maggiori opere, la *Vergine e Santi*, eseguita nel 1471, ora nel Museo Federico Guglielmo di Berlino.

Alla cerchia squarcionesca, appartiene anche la *Crocifissione* (seconda metà del secolo XV), la quale, in ciò che v'è in essa di sforzato e di studiato, palesa l'opera di derivazione dell'artista che non ha inteso lo spirito della scuola. Veneziano è il *Polittico* che ha al centro, scolpita in legno, la figura della *Beata Michelina* e ai lati, dipinti, i *SS. Pietro, Jacopo, Bonaventura, Nicola da Bari, Antonio Abate* e *Paolo*. Esso proviene dalla chiesa di S. Francesco ed è attribuito a Jacobello di Bonomo, oppure a Jacobello del Fiore, del quale esistevano dipinti in S. Cassiano di Pesaro ed a Monte Granaro, e cui va ascritta la colorazione del *Crocifisso* scolpito nella Chiesa di Castel di Mezzo presso Pesaro; ma il conforto delle prove stilistiche non è sufficiente, sì che è più opportuno ritenerlo, genericamente, lavoro di un maestro veneziano intorno alla metà del secolo XV.

Vi sono, infine, un *S. Ambrogio*, probabilmente opera veneziana del secolo XIV, ma che è stato anche assegnato al fabrianese Allegretto Nuzi; due ritratti della maniera del Tintoretto (sec. XVI), un *Eterno Padre* della Scuola di Giovanni Bellini (sec. XVI), una *Sacra Famiglia*, (pr. sec. XVI), più lombarda, cremonese, che veneta, oltre a un *Ritratto femminile*, debole opera del secolo XVI).

V. SALA. — *Museo delle Ceramiche.*

Di gran lunga superiore, nel complesso, alla raccolta dei dipinti, si rileva quella delle ceramiche, che è la più insigne del mondo per ciò che concerne gli esemplari italiani. Essa venne formata intorno al 1820 da Domenico Mazza con squisito gusto; questi la donò all'Ospedale da lui fondato; acquistata dal Municipio pesarese per 4000 scudi, il Mazza v'aggiunse altri saggi, portando così il totale dei



Pesaro: Sala del Museo riordinato.



Pesaro: Sala del Museo riordinato.

pezzi a 553. Difettano le manifestazioni primitive, ma doviziosa ed elettissima è la rappresentanza cinquecentesca e seicentesca, di Urbino sopratutto, di Gubbio, di Pesaro, di Castelli, e piccoli, ma notevoli gruppi si hanno altresì di Faenza, di Castel Durante, e delle fabbriche ispano-moresche.

Le varie scuole, i diversi artisti sono stati aggruppati organicamente, per quanto era possibile. Chi ha qualche dimestichezza con le maioliche antiche, sa bene che il lavoro comune dell'officina confonde sovente i caratteri distintivi di ciascun maestro, e che il passaggio da uno all'altro centro, degli artisti determina l'alterazione dei contrassegni proprî di ciascuna scuola.

Nel piano inferione della prima vetrina son maioliche dei secoli XVI-XIII, di Castelli (Teramo). Esse si distinguono in due gruppi, in cui le medesime note coloristiche variano d'intensità; il giallo sopratutto, il verde, il turchino. Tali tinte or son distese intense, come nelle tavolette della *Strage degli Innocenti* e del *Giudizio di Salomone*, nel piatto con *la Madonna ed il Bambino*; ora — nel maggior numero dei saggi qui adunati — si schiariscono, diventan lievi: il bianco lucido del fondo predomina ampiamente fra le altre note sbiadite, e invece di complesse scene bibliche, si han figurazioni puramente ornamentali; con siffatta intonazione vengono trattati i miti, allietati da vaghi paesi, le rappresentazioni di costume, in cui eccellono i piattelli dei Grue (secoli XVII-XVIII), che insieme ai Gentili diedero il maggior numero di artefici valenti alle officine castellane.

Alla parete son fermati piatti delle fabbriche di Urbino, dei PATANAZZI (Alfonso, fine sec. XVII, Vincenzo, n. 1608). Le composizioni dei Patanazzi son ricche di colorazione intensa, con caratteristiche notazioni di giallo arancione, di verde e turchino slavato, in organismo piuttosto grave quando domina l'arancione. Buon saggio è il gran piatto nel primo comparto verso la finestra, equilibrato nella colorazione, ricco, ma non esuberante nella composizione, con bel bordo a girari vegetali, tra cui si rilevan putti ed animali.

In una piccola vetrina è esposto un *Busto di guerriero*, in terracotta invetriata policromica, che rivela i modi di ANDREA DELLA ROBBIA, ed ha la sua intensità espressiva, la nervosa penetrante vigorìa del modellato. Alla bottega di Andrea si può ascrivere anche il tondo con *la Madonna ed il Bambino*, avvivato da nobile ardore. V'han, poi, tre gruppi policromici, manifestazioni di arte popolare fra il XV-XVI secolo.

Nella vetrina grande, contrapposta a quella di Castelli, si ha nel piano una preziosa raccolta di frammenti, per lo più del XV-XVI secolo: molti pezzi faentini, riconoscibili alle notazioni di turchino cupo o di seppia chiara combinata con turchino e verde.

Alla parete una serie di piatti quasi tutti usciti dalle officine di Patanazzi (sec. XVI-XVII): la decorazione è a « raffaellesche », cioè ad elementi umani e bestiari sformati decorativamente, con riferimento alle decorazioni romane dell'Impero, di cui si vedono saggi, ad esempio, nella *Domus Aurea* di Nerone a Roma, che costituiscono organismi briosi, leggeri, eleganti. Nella colorazione predomina il giallo intenso, e caratteristico è anche il verde oliva.

L'ultimo scomparto verso la finestra offre opere dei FONTANA (sec. XVI); il tipo è il medesimo, ma la colorazione è elegantemente velata.

Nella vetrina piccola si han mediocri saggi settecenteschi di Pesaro, ad imitazione del bronzo.

Su mensole sono due vasi di Castelli del secolo XVIII.

VI. SALA. — La seconda sala delle ceramiche accoglie opere ancor più cospicue. Nella prima vetrina si hanno esemplari della bottega dei FONTANA (sec. XVI, pr. XVII), di colorazione calda su turchini intensi, verdi smeraldo, gialli arancione dalle inflessioni seriche, contro un cielo turchino cupo che s'avviva in un vasto palpito aurato all'orizzonte; sol di rado la colorazione s'attenua, e si han verdi oliva, segnatamente nella frasca che è, in genere, chiara; la sceneggiatura è ricca, animata, drammatica, con sontuosi sfondi di fabbriche; sono evocati a preferenza fatti mitologici. Risaltano sopratutto i grandi piatti.

Nella vetrina che segue, lungo la parete, si han nel primo comparto piatti di NICCOLO DA URBINO (sec. XVI), delicati nella colorazione; ma è FRANCESCO XANTO AVELLI (notizie dal 1528 al 1541), il rovigese, vanto della scuola di ceramica urbinate, che trionfa — quasi solo — con le sue elette, fresche figure, segnate finemente, improntate di grazia, con la sua colorazione in accordi di verde smeraldo chiaro, marrone e turchino ardente. Anche nella *Crocifissione*, opera di un suo imitatore del principio del sec. XVII, si ha un bell'organismo coloristico di turchini e gialli in una composizione monumentale. Ma nel piatto raffigurante *Venere sul rogo*, si rivela l'Avelli stesso: in esso domina la nota eburnea del corpo ignudo della dea, fra gialli e turchini, su fondo verde; e considerevole è la compattezza della massa in cui risaltano figure piene di grazia. Firmata e datata è la tavola con *l'Adorazione del Bambino* (MDXXXVII - F. X. R.), su note di turchino e giallo. Nel medesimo scomparto (6), è da rilevare il piatto rappresentante gli apostoli intorno al sargofago vuoto della Vergine — con belle note di avorio nelle carni e gialli lievi contro turchini intensi. Segnati sono anche il piatto che esprime *Piramo* e *Tisbe* (1540-X), e quello che rievoca (n. 57), *Proserpina* (1548).

Importante è pure la vetrina addossata alla parete seguente, con pezzi quasi tutti di FAENZA sotto e di CASTEL DURANTE sopra, fra il XVI ed il XVII secolo.

Nei saggi faentini vivo risalta il sentimento coloristico, con predominio di turchino cupo, e vivace è anche il gusto decorativo, a rabeschi, trofei di armi, ecc. Cospicui sopratutti si rilevano i piatti adorni di busti, segnatamente quello di giovane donna con elmo e la scritta *Faustina*, reso con mirabile freschezza giovanile. Molto importante è pure la tavoletta con l'*Assunzione della Vergine*, sonora intensa sinfonia di turchini e di gialli serici, composizione animata, nobile, composta.

Di Castel Durante emergono sopratutto i tre piatti centrali.

Ma la vetrina più fulgida, che è invidiata da qualsivoglia museo, è quella che accoglie le maioliche a lustro. — Saggi di GUBBIO e di PESARO. — Fantasmagoria di luci perlacee, di rubini squillanti, di verdi splendenti. GIORGIO ANDREOLI vi è largamente rappresentato con prodotti suoi e della sua scuola, parecchi dei quali siglati e datati.

Splende nello specchio angolare verso la finestra il piatto con *S. Giuda*; sull'oro del fondo le luminose note rubine dell'aureola e del risvolto del manto squillano vivaci fra accenni di verde tenero e di turchino schiarito da una insistente punteggiatura aurea; grazia, snellezza e nobiltà è nella figura.

Nel piatto sottostante la gamma coloristica è più ricca: rossi, verdi, qualche giallo sul fondo turchino, tutto iridato di luce, esaltato nella luce.

Il piatto a sinistra di *S. Giuda* (n. 134) si deve all'AVELLI, ma venne avvivato, stupendamente di lustri nella officina di MASTRO GIORGIO. Ancor più verso sinistra si rilevano il grande squisito piatto rappresentante *S. Girolamo*, datato 1522; quello raffigurante con due note gialle due animali rifulgenti in uno smagliante bagliore perlaceo; quello che esprime l'*Angelo Custode*. Predominano gli squilli di rosso, ma talvolta si hanno anche magici riflessi in giallo, in turchino scuro e oro, in rosso e verde.

Siglati sono pure l'*Arcangelo Raffaele*, che reca altresì la data 1521; la coppa con putti e una testa giovanile inclusa in medaglione; la *Fortezza*, datata 1530 (attribuita oltre che a MASTRO GIORGIO, al figliolo di lui M. Prestino, e anche a MASTRO CENCIO); un piatto figurante un *Pino verde* sradicato; una scodella a rabeschi; le *Stimmate di S. Francesco*; il *Pellicano*; una scodella con un *Putto*.

Nel tratto di vetrina che fronteggia il gruppo Faenza — Castel Durante si ha una magnifica serie di piatti di PESARO, oro bianco, con tocchi turchini, adorni di busti muliebri nel mezzo.

Ad essi si ricollegano i piatti di GIROLAMO LANFRANCO DELLE CABICCE (m. 1598), concentrati nella medesima vetrina, un de' quali reca la segnatura GIROLI MAB (altri saggi firmati di questo artefice, ch'ebbe le sue fabbriche nel paesello di GABICCE presso Pesaro, si vedono a Londra nel Museo Britannico ed a Bologna nel Museo Civico). Taluni presentano ornati su fondo unito: bianco su grigio, oro su bianco rilevato da turchino, elegantemente, fastosamente. Presso son tre piatti ISPANO MORESCHI del secolo XVI.

L'altra vetrina centrale ha pezzi quasi tutti di URBINO, vari di importanza, e pochi di Pesaro.

Eccellente é il gruppo che guarda le finestre, dovute ai FONTANA (sec. XVI), avvivato da bella colorazione in giallo avoriato e turchino.

V'han, poi, nobili esemplari di piatti a RAFFAELESCHE, che sono stati separati dalla propria serie perchè dipinti d'ambo le parti, opere eleganti e leggere dei FONTANA. Nella fiancata destra, al terzo e quarto scomparto, si han pezzi di PESARO, sotto di URBINO; in quello a sinistra (3°) conche dei Patanazzi; nel successivo, spostandosi verso le finestre, un gran piatto ovale col tergo dipinto qual mare ondato in cui vivono pesci, opera anch'essa dei Patanazzi.

VETRINA CON SCULTURE IN AVORIO E IN OSSO: Calce in gesso di un frammento della *Cattedra di Massimiano* (Ravenna) in ricordo dell'originale ceduto per la ricomposizione dell'insigne monumento — Fine sec. XV. Dittico; *Adorazione de' Magi e Crocifissione* - Principio del sec. XV; *S. Antonio abate* - Secolo XV; *Traiano (?)* - Sec. XIII: *Cristo e otto figure* - Secolo XIV *Presepe* - Sec. XIII; *Dittico con l'Annunciazione*, la *Natività*, la *Crocifissione* e la *Discesa dalla Croce* - Sec. XIII: *Caino uccide Abele*, *Caino ascolta Dio* Sec. XIII: *Presepe* - Sec. XIV: *Cacciata di Adamo ed Eva* - Sec. XIV: *Angelo* - Arte romanica: *Croce lignea con figurazioni* - Sec. XVI: *Battesimo di Gesù* - Sec. XV: *Visitazione* - Sec. XV: *Tre figure giovanili* - Sec, XVII: *S. Sebastiano* (statuina) - Sec. XV: *Fiaschetta adorna* - Sec. XIII: *Testa di un Santo* (frammento) Principio sec. XVI: *Cristo crocifisso* (manca delle braccia, statuina) Sec. XVI: *Madonna col Bambino* - Sec. XV: *Figura giovanile* - Sec. XVI: *Donna e due putti* - Sec. XV: *Ercole* - Sec. XIV: *Madonna col Bambino* e *Crocifissione*.

ALTRA VETRINA: MEDAGLIONI IN AVORIO DEL SECOLO XVIII.

VETRINA CON FIGURAZIONI SACRE A VETRO GRAFFITO, opere cimiteriali, la cui datazione si può determinare intorno al III-IV secolo: *Achille armato dalla madre Tetide e da Deidamia* (scritta; *Acillis*); *Donna assisa con bimbo presso*; *Monete sovrapposte* (VIVAS CUM TUIS OMNIBUS) - tutti e tre pagani, mentre gli altri son cristiani; *Esploratori inviati da Mosè nella terra promessa*; *Cristo con le sette sporte dei pani moltiplicati*; *Gesù*, *S. Pietro* e *S. Paolo*, *S. Giusto* e *S. Proto assisi*; *Busto del Salvatore e figure di martiri*; *S. Pietro*, *S. Paolo*, *un altro santo e due busti femminili*; *S. Agnese fra Cristo* e *S. Lorenzo*. Tutti furono trovati nelle Catacombe di Roma.

In questa vetrina è anche un *Crocifisso* in legno che si può riportare all'VIII-IX secolo.

LUIGI SERRA.

FURTO E RICUPERO DI UNA CROCE DI LEGNO SCOLPITO IN S. ORESTE.

Nella notte dal 17 al 18 ottobre, ignoti ladri, penetrati mediante scalata e rottura di una finestra nella sede del Municipio di Santo Oreste (Roma) rubavano una preziosa croce di legno scolpita, ivi conservata in un armadio. La croce, appartenente alla Cattedrale di Santo Oreste e trasferita in Comune circa 25 anni or sono in seguito a un furto, è opera di arte bizantina. Alta cm. 49, reca scolpite sulla base, scene del Vecchio Testamento, lungo le due aste quelle del Nuovo. L'esecuzione ne è così perfetta che, sebbene le figurine siano alte pochi millimetri, si scorgono nitidissimi tutti i particolari e fino le staffe dei cavalieri. Sotto la base corre una iscrizione in lettere greche, irregolarissime, erroneamente pubblicata dal Degli Effetti e ritrascritta quindi, con maggiore fedeltà dal Di Costanzo « Quest'ultimo però vi lesse la data *MDXLVI mense martio ad XVI decembris* », mentre altri copiò 1222.

La croce è stata ritrovata abbandonata sul davanzale della finestra di una casa in S. Oreste, il 24 ottobre.



S. Oreste: Municipio - Croce in legno scolpita e traforata.
Recto.



S. Oreste: Municipio - Croce in legno scolpita e traforata.
Verso.

ROVINE MEDIOEVALI IN BRITANNIA.

L'Office of Works del Regno Unito che, in parte, compie le funzioni della nostra Direzione d'Antichità, è assediato da offerte di monumenti d'architettura o di ruine medioevali la cui manutenzione è divenuta spesa imbarazzante. E tale onere viene scaricato volentieri sulle spalle della Nazione, mentre i donatori conservano i latifondi che di quelle abbazie e di quei castelli furono un tempo legittima dotazione. Notiamo fra i doni:

IL CASTELLO DI NORHAM presso Berwick, fortezza del Vescovo Palatino di Durham, del XII secolo.

IL CASTELLO DI HUTLEY nell'Aberdeenshire, del XIII secolo, proprietà del Duca di Richmond.

L'ABBAZIA DI LINCLUDEM, a Kirkendbright, proprietà della Duchessa di Norfolk.

IL CASTELLO DELL' « HERMITAGE » a Roxburghshire, del XIII secolo, proprietà del Duca di Buccleuch.

Il CASTELLO DI HELMSLEY, nello Yorkshire, del XIII secolo, eredità del Conte di Feversham.

WHITE CASTLE, antico fortilizio nel Monmouthshire.

IL CASTELLO DI LEVEN, ove fu prigioniera Maria di Scozia.

LA CHIESA D'ALBURY, ruderi d'architettura normanna, presso Guildford.

LA CAPPELLA DI SANTA CATERINA, ad Abbotsbury, proprietà di Lord Ilchester.

L'ABBAZIA DI DUNKELD, presso Pertly, proprietà del Duca di Atholl.

La cessione allo Stato delle rovine antiche non redditizie nè diversamente alienabili, ha per iscopo di liberare la proprietà fondiaria privata da quei legami storici che ne ostacolano la divisione e ne rendono più ardua la vendita.

Come nelle successioni ereditarie della decadenza romana si escogitavano espedienti legali per deviare sull'intera nazione gli oneri del culto degli antenati, così la trasformazione radicale della civiltà inglese fa preparare le valigie ai discendenti di famiglie aristocratiche le quali realizzano in denaro il valore dei fondi aviti e lasciano al *British Museum* qualche pittura od incunabulo, dopo aver venduto ai nuovi ricchi d'oltre Oceano, gallerie o biblioteche preziose e complete.

GIACOMO BONI.

CONCORSO PER UN VOLUME SU ANTONIO CANOVA.

Ricorrendo nel prossimo anno, il 1° centenario per la morte di ANTONIO CANOVA, allo scopo di onorarne la memoria in modo efficace e durevole, è bandito un concorso fra gli scrittori italiani per un volume sulla vita e sull'opera del grande scultore.

Senza venir meno alla necessaria austerità critica, per quanto è relazione di avvenimenti o valutazioni di opere, il volume, per i modi della trattazione e per la forma facile e interessante, dovrà avere un pretto carattere divulgativo, essendo suo precipuo scopo l'illustrare a un larghissimo pubblico, la vita e l'opera del grande italiano sullo sfondo storico del suo tempo.

Il volume, riccamente illustrato, dovrà essere di circa 200 pagine di formato 8° piccolo.

Al materiale illustrativo provvederà, sull'indicazione dell'autore, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

A giudicare del Concorso sarà chiamata una Commissione composta di due insegnanti universitari di storia dell'arte e del Direttore Generale per le Belle Arti che la presiede.

L'opera vincitrice sarà compensata con un premio di L. 3500 e pubblicata dalla Casa Editrice BESTETTI E TUMMINELLI (Milano-Roma), col più elegante decoro di tipografia e con la più diligente esattezza di riproduzione.

Con la Ditta Editrice l'autore dell'opera premiata stabilirà poi ogni rapporto di diritto per le eventuali successive edizioni.

Il testo delle opere, in dattilografia, dovrà pervenire alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti in Piazza S. Marco N. 51, ROMA, non più tardi del 31 maggio 1922.

Ciascun manoscritto dovrà essere contrassegnato da uno pseudonimo ripetuto su una busta chiusa e contenente un foglio col nome, cognome e indirizzo dello scrittore. Non sarà aperta che la sola busta relativa all'opera vincitrice.

Achille Clerici. Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano*

PORDENONE IGNOTO.

Alla fama di Giovanni Antonio Pordenone, artista d'inquieta e geniale attività, che segna l'anello di passaggio fra Tiziano e Tintoretto ha nuociuto la confusione strana che dal Vasari in poi si è venuta facendo fra la sua famiglia, se non friulana di origine friulana d'elezione, e quella bergamasca dei Licini. Giovanni Antonio, nato intorno al 1483, figlio di un capomastro Angelo de' Lodesanis, usò segnarsi « de Sachis » o « Sacchiense », e venne anche detto « de Curticellis » dal paese bresciano donde proveniva il suo casato. Se aggiungiamo poi a questi non pochi cognomi quello di Regillo, che pare assunto soltanto dal nipote, la cosa diviene quasi complicata.

Ma non avrebbe portato gran danno nemmeno tanta abbondanza, quando non fosse venuta fuori la confusione coi Licini, che significa l'accostamento a forme d'arte differentissime da quelle del caposcuola pordenonese. I Licini: Bernardino e il nipote Giulio (non parlo del padre suo Rigo della cui arte non abbiamo testimonianza), rappresentano o una frigida e melensa derivazione da Palma Vecchio, o un manierismo tipo Battista Franco e Ponchino, tutto falsa romanità e retorica.

Pordenone sin dal suo inizio, dal dipinto cioè di Valeriano del 1506, pubblicato da L. Venturi, ai freschi distrutti di San Salvatore di Collalto e alla pala contemporanea dello stesso castello, non ancora attribuitagli, opera del 1511, impersona ben altri ideali e s'afferma in ben altre prove *(fig. 1)*.

Dopo questo primo momento che ce lo mostra simile a Pellegrino da San Daniele, ma subito con caratteri personali marcatissimi (era già chiamato maestro nel 1504), e soltanto trattenuto da quelle grettezze paesane che furono la causa di certe goffaggini da cui non seppe mai sbarazzarsi perfettamente, è Giorgione che lo affascina, è l'odiato Tiziano che lo esalta. Sopratutto quest'ultimo, in quanto amava tentare le forti movenze e gli ardimenti plastici. Al suo genio focoso e sfrenato, fatto più per la larghezza e la prontezza dell'affresco che per il riposato colorire pale o tele, piacevano le azioni complicate, le forme opulente; quelle simpatiche e precoci baroccherie che tanto ci sorprendono e ci attraggono in Lorenzo Lotto.

Gli garbava parlar forte e chiaro, anche se un po' sguaiato, come nel ben rotondo discorrere cinquecentesco. Ed è perciò che i suoi dipinti hanno precorrimenti strani e strane luci, dovute alle movenze inconsuete, all'abbominio per il comune e per l'ovvio, che quando non è fatua mania è fonte di tanta verità e di tanta nuova bellezza. Ma dove Lotto è ingenuo, Pordenone è maschio e quasi sgarbato; ma mentre le novità di movenze di quello si congiungono a ritmi non veneti e si colorano di squisite delicatezze correggesche, l'arte tarchiata e montanara di Pordenone non conosce le Grazie ed è tutta fatta del buon sangue del colorire nostrano di Giorgione e del Vecellio. Lotto rimane quindi una specie di via a sè, senza meta e senza sbocco, perduta fra grandi paesaggi fioriti e lontani; Pordenone è una delle vene dell'arte veneta progrediente; se non uno dei fiumi regali, ben arginati e domi, torrente impetuoso che li nutre.

Vediamolo in qualche opera non pubblicata, ad esempio nella pala di Moriago, la Madonna



Fig. 1 - G. A. Pordenone: Pala già a S. Salvatore di Collalto.

e i Santi Antonio ab., Battista e Caterina d'Ales., ritornataci in seguito alla vittoria dopo una passeggiata a Vienna; un'opera matura, da collocarsi intorno al 1520, che ce ne mostra più i molti difetti che i molti pregi *(fig. 2)*. Quello che non le si potrà mai negare, pur fra le grossolanità delle forme, è il forte risalto, il colore soffice e vivace, tutta un'armonia di morbide tinte che dà gaiezza al dipinto riconquistato. Caratteristici ai piedi del trono i due paffuti e



Fig. 2 - G. A. Pordenone: Pala - Moriago.

ricciuti angioletti musicanti; quelli che P. Amalteo divulgò sino alla sazietà nelle sue opere, da buon parente e da buon seguace di Gianantonio. Eccoli ripetuti in una paesanotta opera del Municipio di Pordenone, eseguita intorno al 1525 (ma la cui predella ora nell'Accademia di Bergamo sotto il nome di B. Licinio è del 1534), dove, eccettuato questo concerto bambinesco e il vescovo Gottardo in trono, poco possiamo lodare, tanto sono massicci, gli altri santi Rocco e Sebastiano che l'accompagnano *(fig. 3)*.

Ma dove le gentilezze giorgionesche hanno addolcito sino nel profondo il pennello veloce e l'ardente intelletto del friulano è nella bellissima pala del Duomo di quella stessa città, che ci rappresenta la Sacra Famiglia e San Cri-

stoforo, entro il respiro di un così caldo e ampio paesaggio, come rare volte se ne dipinse uno di più poetico sulle traccie del genio di Castelfranco (*fig. 4*); e nella passionale Sacra Conversazione della coll. Frizzoni, ora in America, piena di entusiasmo tintorettesco (*fig. 5*).

Viene opportuno di ricordare accanto a questa pala la quasi ridipinta Trasfigurazione del castello di San Salvatore di Collalto (*fig. 6*), e i quattro santi che le stavano allato e che riproduco per la loro sana e fiorosa mascolinità e per il loro fresco naturalismo che par preludere Caravaggio, e più perchè mi conducono diritto ad un capolavoro ignorato di Pordenone, che pare ne riassuma e ne compendi tutte le virtù (*fig. 7 e 8*); una pala del Museo Nazionale di Napoli che fu sempre malintesa, a cominciare dal soggetto.



Fig. 3 - G. A. Pordenone: Pala - Pordenone, Municipio.

Aldo de Rinaldis la descrive, sotto il nome di Bernardino Licinio, quale una Disputa del Sacramento (*fig. 9*). È l' Esaltazione dell' Immacolata, a cui rendono testimonianza i severi Padri della Chiesa, Girolamo e Agostino, Gregorio Magno e Ambrogio. Un nimbetto di angeli si precipita sgambettando dal cielo, per unirsi nella venerazione e nella testimonianza verso la Vergine santa. Nulla di più tipico; eppure il dipinto potè passare a volontà per opera d'ignoto, di Bernardino Licinio, di Michelangelo Anselmi e di Palma il giovane! Uno scioccherello e due manieristi; il primo bergamasco, il secondo lucchese parmense, il terzo veneziano. La verità è che Pordenone, giunto al massimo della sua maestria, cioè agli anni che stanno fra il 1520 e il '35, ha qui il capolavoro di questo periodo più felice. Fierezza di movenze e architettura con larghi strappi nel soffitto, come per rovina, ci richiamano chiaro agli sportelli d'organo di Spilimbergo, che sono del 1524, e particolarmente alla caduta di Simon Mago, che, per la subitaneità dell'impressione sta fra l'Assunta di Tiziano e il Miracolo di San Marco di Tintoretto. La plastica potente e punto meticolosa delle figure, a cui non so ancora trovar altro confronto se non nel Merisi, ci conducono diretto al S. Lorenzo Giustiniani delle Gallerie di Venezia, opera del 1532. Ma il senso del movimento delle tele di Spilimbergo è nella tavola di Napoli più acquetato e più intimo, e quindi più intenso; e la forza plastica non è ancora divenuta posa come



Fig. 4 - G. A. Pordenone: Pala - Pordenone, Duomo.



Fig. 5 - G. A. Pordenone: Pala - Philadelphia, Collezione Johnson.

nella pala veneziana. Io stimerei perciò che quest'opera tanto equilibrata e forte, tanto squillante di tinte nel rosso di San Gerolamo, nel rosa della veste, nel manto azzurro della Madonna e nel giallo oro della lucente dalmatica di Sant'Ambrogio, fosse dipinto eseguito nell'Emilia, non appena Pordenone vi giunse per dipingere a Piacenza; cioè nel 1529. E per quanto il De Rinaldis non lo creda, stimerei che la sua provenienza dovesse essere ricercata ancora nel fondo farnese, fonte capitale, come ognun sa, per la formazione della Pinacoteca Nazionale di Napoli.

Pordenone raggiunge in questa pala una sapienza costruttiva e un risalto che non ha un nulla da invidiare a quelli più voluti e più artificiosi di Sebastiano del Piombo. Le figure di Sant'Agostino, dall'energico profilo fratesco e del grifagno Sant'Ambrogio, sono prototipi di vigoria del corpo e di potenza d'intelletto; chi lo ha dipinto oltre che ben colorire sapeva certo anche arditamente pensare.

Ma il Pordenone, che vogliamo ormai veder tutto di scorcio attraverso le opere meno vulgate, non s'arrestò nel suo desiderio di novità e di forza a questo pianoro elevato, dominatore

e riposante; la sua inquietudine lo portava verso esperienze forse meno perfette, ma non meno fruttuose: ad arrampicarsi per i dirupi e per le creste, con l'ansia dell'inesplorato.

Eccoci dopo il ritorno nel Veneto un'opera che gli studiosi avranno difficilmente potuto ben osservare nella sua chiesa fuori mano, e che riprodotta si potrà meglio investigare e criticare per lungo e per largo, come si è sempre abbondato con Pordenone, ma certo anche godere: l'Annunciazione di Santa Maria degli Angeli a Murano (*fig 10*). Un'ancona grandiosa dipinta intorno al 1537; grandiosa sia rispetto alle pitture castigate del quattrocento estremo, sia al confronto stesso di quelle di Tiziano, come la nota e già tanto cinquecentesca Nunziata di San Salvatore.



Fig. 6 - G. A. Pordenone: Trasfigurazione già a S. Salvatore di Collalto.

La Madonnona del Pordenone non sa più stare composta sopra il suo inginocchiatoio; la parola dell'angelo vigoroso la sconvolge e la commuove; pare che una folata di turbine la scuota tutta nel corpo e nelle vesti che si gonfiano come vele. Nell'alto in un nembo di angeli, frotta frenetica, caracollante per il cielo, nuvola di corpi convulsi e contorti, scende a compiere il mistero l'Eterno Padre, che invia il suo spirito sotto forma di candida colomba. In felice contrasto con queste convulsioni di forme, l'artista ha posto la georgica pace di un paese, che si travede attraverso l'ampia finestra della stanza di Maria; un paesaggio pieno di luce e di colore, ove l'Angelo Raffaele torna a mostrarsi in lontananza, dolce custode dei fanciulli di tutto il mondo, come già di Tobiuzzo nelle vie di Palestina.

È una vera sorpresa nel tempo in cui siamo un'opera tanto contorta, ma è ancor poco al confronto di San Marco in Cattedra del Duomo di Pordenone, che raggruppa intorno all'Evangelista una decina di personaggi fra santi e accoliti, senza contare i tre abituali angioletti musicanti e il Cristo in gloria *(fig. 11)*. Per pose ricercate e ritmiche pare di essere innanzi a un quadro dei balletti russi, ove tocca proprio al povero Redentore il compito di primo artista, con le sue sgangherate piroette celesti.

Con questa tela esagitata, dove più di Tintoretto pare di presentire Greco, siamo ben innanzi nell'arte e nella vita del pittore friulano; ma giungiamo proprio al suo finire con un'altra

che fu appena sospettata sua: la Maddalena a cui appare Cristo del Duomo di Cividale *(fig. 12)*. Il Cavalcaselle la dava a Palma Vecchio, e solo il dott. Hadeln l'ha riconosciuta « pordenonesca », avvicinando quest'opera ad una ricordata per errore a Belluno dal Ridolfi. Il dubbio del dotto studioso non ha però ragione di esistere se ben si osserva la fiorente Maddalena, dagli occhi sgranati, prosternata in atto teatrale, che molto ricorda quello della Nunciata di Murano, innanzi al Redentore travestito da ortolano. Tutto ci richiama al nostro artista che vi dispiega il suo stile enfatico e generoso.


Fig. 7 - G. A. Pordenone: Santi già a S. Salvatore di Collalto.

Il nome del vecchio Palma viene poi messo completamente da banda oltrechè per l'evidenza di queste chiare caratteristiche, per opera della notizia che mi offre il co. G. Dalla Torre, il quale, da quell'erudito ch'egli è di cose cividalesi, ha potuto scoprire che il personaggio ritratto accanto al Cristo nel pregevole dipinto, è il canonico Andrea Damiani, che fece erigere l'altare il 1° febbraio 1539, dieci anni cioè dopo che Palma non era più.

Ma anche Pordenone era morto qualche poco prima, nel gennaio di quell'anno, nella lontana Ferrara, e l'artista non potè vedere la sua pittura messa nel decoroso altare che le veniva destinato. Estrema testimonianza quindi questa pala della sua bravura, ma non tale genuina testimonianza che non vi si possa riconoscere in certe aridità di segno e di tocco l'aiuto ligio del genero Pomponio Amalteo, che lo accompagnò come ombra seguace nella vita e ne propagò com'eco fedele le maniere sino quasi alla fine del cinquecento, in cui si spense.

*
* *

Questo il Pordenone sconosciuto; ecco ora il Pordenone frainteso.

Confusioni facili e talora ragionevoli, come quelle con Lorenzo Lotto, molto vicino a lui per libertà e sfrenatezza di movenze, ma con direttive formali e stilistiche quasi del tutto opposte.

Direttive di nettezza corporea e di chiarezza cromatica che Lotto aveva ereditato da Alvise Vivarini e che erano in contrasto con la plastica più chiaroscurale e sintetica di G. A. Pordenone. Penso quindi abbia ragione il vecchio battesimo che dà il San Rocco della Galleria Giovannelli a L. Lotto, anche se altri critici

vogliano vedervi la mano del pittore da Pordenone o del Beccaruzzi (*fig. 13*). Mentre le forme scontorte del santo pellegrino e dell'angelo, quasi scavezzato nell'impeto del volo, non si sa se convengano meglio a l'uno o a l'altro, è chiaro che le tinte limpide del dipinto, la precisione delle forme umane e agresti, che rilevano quelle in tutte le membra scontorte e in ogni riccio delle vesti svolazzanti, che stagliano foglia per foglia le fronde e branca per branca i rami del bosco fitto, contro il paesaggio lontano, sono la cifra di un antonelliano rinnovato come fu Lotto non di un giorgionesco focoso come Pordenone.

Ma le affinità esistono.

Come esistono chiare con quell'altro artista friulano Fr. Beccaruzzi che del Pordenone fu discepolo e ne trasse grandiosità di concetti e valentia tecnica, non però l'ardore barocco dei suoi componimenti pittorici, nè la forza plastica delle forme tarchiate e violente. Quanto Pordenone è proteso e quasi forzato, altrettanto l'altro è placido e meticoloso; così che finisce con l'assomigliare più al fiamminghismo dei Bassano di quello che alla magniloquenza del maestro.



Fig. 8 - G. A. Pordenone: Santi già a S. Salvatore di Collalto.

Non si capisce come si sia potuto assegnare al suo pennello tanto poco scaltrito quell'arditissimo dipinto che è il Cristo morto del Monte di Pietà di Treviso. Opera della piena maturità di Pordenone, davanti alla quale, se non mi sono affaticato invano, il nome del maestro si dovrebbe gridare non dire (*fig. 14*). Solo a Tiziano era dato poter concepire un quadro tanto dolente e potente, se continuando il felice tentativo dell'Assunta avesse voluto dipingere ritmi di corpi commossi, e non si fosse piuttosto svagato nelle delizie delle tecniche coloristiche sugose e smaglianti.

Il vecchio motivo della Pietà, rinnovato da Antonello, ha qui la sua piena espressione cinquecentesca, nella fioritura degli angioli pienotti e forti, tutti affaccendati a sollevare il magnifico corpo del Redentore e a districarlo dal sudario; cari puttini in cui è una sanità piena, un'energia convinta e secura, quale nessun altro pittore avrebbe potuto rappresentare prima di Tintoretto, eccettuato Pordenone che perciò lo precorre. Davanti a un'opera così magistrale non dovrebbero esservi dubbi, tanto più quando i freschi della cappella Broccardo Mal-



Fig. 9 - G. A. Pordenone: Disputa dell'Immacolata - Napoli, Museo Nazionale.



Fig. 10 - G. A. Pordenone - Annunciazione
Murano, S. Maria degli Angeli.

chiostro nel Duomo di Treviso, opera al pari del Cristo morto del miglior tempo pordenonesco, il 1520, paiono reclamarlo a gran voce. Ma nemmeno in quei freschi tanto memorabili, nemmeno nell'Adorazione dei Magi che ne rappresenta la pagina più felice, tutta accesa com'è di sentimento giorgionesco, il pittore seppe essere più grande.

Pordenone ci lasciò certo nel Cristo trevigiano l'opera sua più perfetta e uno dei capolavori dell'arte cinquecentesca. E non ne è che uno sviluppo in forma più drammatica l'altro dipinto poco dopo nel 1522 sulla parete terminale del Duomo di Cremona.

Se la Pietà è troppo potente per la placida vena del Beccaruzzi, i ritratti del Beccaruzzi (e sono quelli che più facilmente passano sotto il nome del Pordenone) sono troppo placidi per la bollente foga del maestro. Ci basti richiamare il bellissimo prototipo degli Uffizi, nella cui signorilità un po' freddina si potrà riconoscere tutt'al più un ricordo di Paris Bordone, ma non l'accento del caposcuola friulano *(fig. 15)*. È anche in questo, a fianco del nobile personaggio, uno di quei ridenti paesi con i quali Beccaruzzi non dimenticò mai di rallegrare i suoi garbati ritratti, scritti sempre con uguale pulita calligrafia; un caratteristico paese collinoso, ricco di radure e d'alberi dalle chiome copiose e allucciolate, che mi fa ritenere suo quello tanto discusso con Euridice e Orfeo della Pinacoteca di Bergamo,



Fig. 11 - G. A. Pordenone: Pala - Pordenone, Duomo.

Ma con Lotto e con Beccaruzzi siamo ancora in un campo d'arte che ha molti contatti e legami con quella del pordenonese. La confusione che non ha più alcun pretesto è quella con Bernardino Licinio, ripetuta qua e là per sola forza d'inerzia; perchè le stesse vaghe somiglianze che in qualche modo si possono trovare fra i rari e non ancora pubblicati ritratti di Antonio Pordenone, nipote del grande omonimo, sono puramente casuali e derivati da una cert'aria comune di Lombardia che Licinio ricavò dalla patria Bergamo e Antonio da Como, ove presto si trasferì con la moglie.



Fig. 12 - G. A. Pordenone: « Noli me tangere » - Cividale, Duomo.

Scherzi anche più strani sono però capitati all'arte, quasi tutta da scoprire, di G. A. Pordenone.

Antonio Canova comperava a Roma intorno al 1820, dalla famiglia bresciano-friulana degli Ottoboni, che aveva a quel tempo molti beni nell'Udinese, un pennello o stendardetto, e una grande tela; entrambe dedicate alla Madonna del Carmelo. Li comperava per la sua prediletta Rotonda di Possagno, che stava allora costruendo; e siccome i proprietari dicevano le due tele provenienti dal paese di Pissincana presso Pordenone, le battezzò senz'altro per opere del grande friulano. Il pennello solo rimase poi nella celebre Gipsoteca, chè l'altro dipinto, forse per la sua grandezza importuna (m. 2.80   2.99) venne barattato con l'Accademia Veneziana per due opere di poco conto, l'una di Palma Govane e l'altra del Vicentino.

Da quel giorno la tela con la Madonna del carmelo, venerata dal beato Angelo, da Simone Stock, da un altro frate carmelita e dalla famiglia Ottoboni, divenne nelle R. R. Gallerie e in tutte le pubblicazioni intorno al Pordenone opera sua tipica (*fig. 16*). Cavalcaselle, Zanotto, Berenson, Borenius, tutti quelli che ebbero via via occasione di parlarne, non sollevarono il menomo dubbio. Soltanto il vecchio storico delle arti friulane, il co. Fabio Maniago tentò ribellarsi, ed ebbe il coraggio di accennare con alquanta incertezza ai dipinti e alla loro derivazione da Pissincana; ma questo dubitoso ardire non gli valse che una paternale agrodolce e ironica dello Zanotto. Come poteva ribellarsi al giudizio dell'allora divino Canova?

I dubbi li solleverò io, con franchezza pari alla persuasione. Derivino o non derivino le pitture dal Friuli, è certo che i committenti



Fig. 13 - L. Lotto: S. Rocco - Venezia, Galleria Giovannelli.

non le fecero fare dal Pordenone, ma da un loro concittadino ugualmente degno: Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia. Tutto ce lo dice. Pordenone, il complicato Pordenone dalle forme truculente, dalle pose margiasse, sempre piene d'irrequietudine e di felici trovate, come avrebbe potuto concepire un dipinto tanto equilibrato, dove per la perfetta bilancia non v'è figura, non moto che non abbia il suo corrispondente dall'altro canto? Dove la simmetria è mantenuta sino allo scrupolo e non esiste figura che non pur muoversi a danza, ma osi un gesto che non sia di profonda compunzione e di dolce estasi?

E così del colore; di un cilestrino cinereo dominante, di una delicatezza sottile e pacata,



Fig. 14 - G. A. Pordenone: Pietà - Treviso, Monte di Pietà.

tutto il contrario dei colpi di scudiscio della tavolozza pordenonesca. A meno che non si voglia tirar fuori l'ombrellone della pittura provinciale di morelliana memoria, che avrebbe avuto le più imprevedute risonanze da Bergamo al Friuli, non si saprebbe trovare un appiglio solo che ci potesse condurre al nome di Pordenone.

La Madonna nell'atto misericorde di coprire santi e devoti con il suo mantello generoso non è che una delle tante Assunte veneto-lombarde del Moretto, che si lascia riconoscere pur attraverso ai danni dei molti restauri indiscreti, in ogni particolare; anche in quegli occhi scerpellini, un po' tagliati alla cinese, che guardan di sghimbescio dal viso dell'ultima devota di destra, quella di cui non appare altro che il capo.

Par di sognare pensando a una confusione tanto strana, tanto cieca, e tanto durevole: perchè fra il gentile, raffinato e casalingo Moretto e il bollente cavaliere Pordenone ci son di mezzo monti, fiumi e mari. Crederei di far quasi torto allo studioso se dovessi ancora insistere in queste o in simili distinzioni, che dalla composizione e dal colore potrebbero scendere ai più minuti particolari, per sempre più sottolineare una differenza così assoluta e potente.

Risparmiamoci la fatica per gettar l'occhio sopra il pennello similare di Possagno, che da un lato rappresenta la stessa Madonna della Misericordia, con due confratelli incapucciati, in ginocchio ai suoi piedi (*fig. 17*) e dall'altro le grandiose figure dei profeti Enoch ed Elia (*fig. 18*). E qui che la conservazione è migliore, il nome del Moretto ci viene incontro, se è possibile, anche più chiaro e giulivo. Il



Fig. 15 - F. Bellavista: Ritratto - Firenze, Uffizi.

come un buon fratello accanto ai migliori giorgioneschi, da Palma Vecchio a Tiziano? E nello stesso tempo non disdice vicino a quell'indipendente delizioso che fu Lorenzo Lotto?

Se in lui vizi formidabili pareggiarono le non meno grandissime virtù, noi che sappiamo che ogni piccolo uomo vale per quel poco che ha fatto di bene al confronto di quel tant'altro che ha fatto di male, che cosa diremo di chi ha nel bilancio almeno tanto buono quant'è il cattivo? Senza comprendere questo temperamento artistico singolare e ardito, questo saggiatore di cose nuove, vero specchio del maturo e poliforme cinquecento, non si giunge dal Vecellio a Jacopo Robusti, dal pagano Veronese al pensoso Tintoretto, dall'arte per i soli occhi a quella per gli occhi e per la mente.

Senza le tappe di questo salire fati-

Profeta di sinistra, dalla testa a pera, dall'ampia fronte quadrata e prominente, con le vesti lumeggiate come solo usavano veronesi e bresciani è tipico e degnissimo del genio del suo autore; ma gli fanno ugualmente onore e il compagno pensoso e la Vergine opulenta, che ci ricorda quella di Paitone e persino la sublime Santa Giustina di Vienna.

Perdere del resto dei Pordenone per ritrovare dei Moretto non è cambio che guasti. Quello che invece sgomenta è la possibilità di questi errori.

Che cosa sappiamo ancora del Pordenone grande quasi sempre, alle volte veramente eccelso, che sta nel cinquecento friulano come un colosso a guardia di pigmei, e nel cinquecento veneto



Fig. 16 - Moretto: Madonna del Carmelo - Venezia, R.R. Gallerie.

coso non si sarebbero preparate le ali indome dell'ultimo genio dell'età aurea veneziana, come senza la modesta mongolfiera non si sarebbe giunti al volo vertiginoso di Wright. E le tappe di questo generoso pollone friulano, gonfio di linfa sino a scoppiarne, sono un continuo e chiaro progresso; dai freschi asprigni e candidi di Valeriano e di San Salvatore, alla pala giorgionesca di Pordenone, alla possente Pietà di Treviso degna del più energico Tiziano, su su sino alle opere di Cremona, di Napoli, di Piacenza e perchè no anche fino alle frenesie della Nunciata di Murano e del San Marco in Cattedra, è una serie di continue prove gloriose, anche se non di complete vittorie. E quando, come di tutte le nature troppo feconde, dopo aver vagliato e compreso, vi sarà fatta anche per Pordenone un florilegio delle opere più significative, l'astro suo riderà di luce chiarissima nel mirifico stellato dell'arte veneta senza impallidire al confronto dei maggiori.



Fig. 17 - Moretto: Pennello - *recto* Possagno - Rotonda.

Ma a Roma G. A. Pordenone?

Dopo le forme di Pellegrino da S. Daniele, predominanti sino al 1513, dopo il giorgionismo più diretto della Madonna della Loggia a Udine e della pala del Duomo a Pordenone, prima dei freschi eloquenti e maestosi della cappella Malchiostro a Treviso e del San Lorenzo Giustiniani di Venezia non era prevedibile che il pittore innamorato delle figure nerborute e delle pose energiche avesse attinto nuove forze dalla visione dei fiorentini e dalla sospirata Città Eterna?

Tutti avrebbero potuto affermare la naturalezza e la quasi necessità di questa parentesi, perchè nel tempo in cui si andava imponendo sempre più vigoroso questo friulano robusto, non erano ancor giunte a Venezia per mille rivoli sotterranei e potenti le tendenze plastiche dell'Italia centrale. Non ve n'è alcun sentore nè in Bellini vecchio, nè attraverso l'opera del portentoso giovanetto Giorgione; e se un artista ha il desiderio di abbeverarsi a quelle fonti estranee e famose, deve uscire dalla città del colore o in esilio quasi definitivo, come Sebastiano del Piombo e Giovanni da Udine, o temporaneo come Lorenzo Luzzi e Pellegrino da San Daniele.

Nè le prove lasciate da questo viaggio d'amore sono sempre chiare ed evidenti; solo Sebastiano tenta una sincrasi calcolata di colorito veneziano con disegno romano; gli altri, o si affogano nelle agevolezze accademiche, come Giovanni da Udine, o appena colgono qualche ricordo di cose più vedute che intese, come il Morto da Feltre. Di Pellegrino appena esiste la testimonianza della sua andata in una firma scritta nel passaggio per Assisi.

Ma se non era Pordenone tale da poter divenire un romanista di proposito non era nemmeno così estraneo come Tiziano da non sentire l'alto significato dell'arte corroborante e intellettuale che si usava nel centro glorioso della cristianità.

La sua foga spontanea era tutta fatta per illuminarsi dinanzi ai nuovi esempi se non per divamparne come poco dopo il genio di Jacopo Robusti.



Fig. 18 - Moretto: Pennello - *verso* Possagno - Rotonda.

Ma dall'innesto naturale nessuna prova era apparsa sinora nell'opera di Pordenone; eccola, tanto più importante quanto più bella, desiderata e imprevista.

È un largo affresco (*fig. 19*) della parrocchiale di Alviano nell'Umbria; paese che ci lega al nome del condottiero della Serenissima Bartolomeo, il vinto glorioso di Ghiara d'Adda.

Sarebbe infatti la moglie sua Pentesilea Baglioni la grave gentildonna in ginocchio *(fig. 20)*, ai piedi della Vergine, che seduta entro una nicchia mostra il Bimbo benedicente a Sant'Antonio, il presentatore dell'offerente, un bellissimo vecchio in veste grigia, dalla testa calva, dalla candida barba, dall'espressione fervorosa, e a San Gregorio papa, avvolto nel piviale giallo bruno, dominato dall'enorme triregno, tutto intento a sostenere il sacro librone, come un Mosè le tavole della legge. Nel basso il solito trio di bellissimi angioli paffuti tutti trasportati dalla musica dei loro istrumenti a corda.

Nè la prova dimostra l'artista smarrito e scomposto. Pordenone era tempra troppo originale per turbarsi e perdersi.

Il dipinto non è che la figliazione direttissima della Madonna della Loggia a Udine, con in più un entusiasmo nuovo, che rompe i vecchi schemi e trabocca in novità di movenze e di forme. Se la Vergine dal viso pienotto non è gran che espressiva, se il putto male sta in piedi sulle ginocchia materne e sembra voler sgusciar di mano ad ogni istante, i due santi sono un vero portento di nobile espressione, di sano ardimento e di verità.

Soltanto Lotto per la ricordata comunione di intenti avrebbe potuto dipingerne di eguali, ma non certo di migliori; e solo un pennello ugualmente paterno carezzare alcunchè di più dilet-



Fig. 19 - G. A. Pordenone: Affresco Alviano, Chiesa Parrocchiale.



Fig. 20 - G. A. Pordenone: Particolare del ritratto di Pentesilea Baglioni - Alviano, Chiesa Parrocchiale.

tevole del trio angelico. Li ritroveremo quasi identici per schema nella pala di Santa Maria di Campagna a Piacenza e altrove; ma non mai in forma così perfetta ed equilibrata, con tanta gioia di forme e d'espressione.

Se la Vergine non è che il passato più meccanica che arte, i due Santi protettori, eroi di Dio, tutti fierezza e novità accanto alla volontà Pentelisea, presentono un'arte nuova più trasumata e pensosa, più intima e fine, meno dilettevole di quella che da Giorgione a Tiziano aveva troppo deliziato il mondo. Quell'arte per cui gli esempi intellettuali di Firenze e di Roma potevano essere nutrimento, senza servilità, alle estreme conquiste del cinquecento veneto che Tintoretto impersona.

GIUSEPPE FIOCCO.

Nota bibliografica.

VASARI, V. pp. 103-121. RIDOLFI, I (ed. *Hadeln* 1914) pp. 112-132. MANIAGO. *St. delle B. A. Friulane*, pp. 54-91. CAVALCASELLE. ed. *Borenius*, 1912), III, pp. 132-184. JOPPI, *Mon. stor ser. IV. Misc vol. XII.* CAMOERI. *Atti Dep. S. Patria di Modena e Parma*, 1865, ser. I. vol. III, pp. 271-80, ZAIST. *Pitt. Crem.* I, 26. ZANOTTO. *Pinac. dell'Acc. Veneta.* VITTORELLI. *Guida di Possogno*, 1853, pp. 76-77. L. VENTURI. *Arte XI*, p. 457. A. CORNA. *S. M. di Campagna*, 1901. M. SALMI. *Arte XXII*, (1919), pp. 180-181 (Pala di Terlizzi in Puglia).

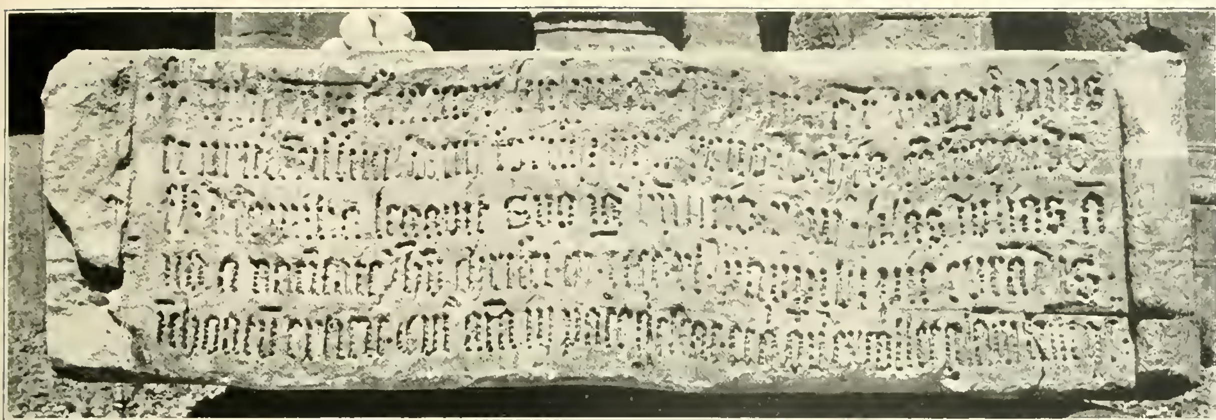


Fig. 1 - Rodi: Epigrafe della fondazione dell'Ospedale dei Cavalieri.

L'OSPEDALE DEI CAVALIERI A RODI.

Il grandioso Ospedale dei Cavalieri a Rodi che si eleva con la sua massiccia e poderosa mole quadrata sulla parte bassa della cittadella del Collachio in prossimità delle mura del porto ed inizia con le sue chiuse mura dall'aspetto severamente claustrale, la serie degli edificii monumentali allineati lungo la "Via dei Cavalieri,,, non è soltanto per la grandiosità delle sue proporzioni, per le particolari caratteristiche architettoniche, per la stessa sua conservazione, l'edificio più cospicuo e più rappresentativo della Rodi cavalleresca, ma è anche uno dei più interessanti esempi di quell'architettura medioevale ospitaliera, che, fiorente in Francia e in Italia per virtù sovratutto di istituzioni monastiche, i Cavalieri Gerosolimitani trapiantarono dall'occidente cristiano latino nel Levante. Ospedale ed ospizio, ricovero di malati e di pellegrini di Terrasanta, esso s'ispira e si modella su quei numerosi edifici ospedalieri che nei secoli XI-XIII costituiscono tanta importante parte della edilizia pubblica e religiosa sia come edifici a sè, sia come parte integrante, ed a volte principale, di speciali istituzioni religiose. La sua importanza deriva dalle finalità peculiari dell'Ordine che lo costruì, poichè i Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme sorsero, per la pietà di mercanti Amalfitani, come Ordine ospedaliero (1) e benchè si trasformassero presto, per la necessità stessa della loro difesa e per gli eventi delle Crociate, in ordine militare e religioso, mantennero nelle successive sedi il carattere originario e fondamentale della pia istituzione. E in nessun'altra sede meglio che a Rodi potè l'Ordine assolvere la sua missione ospedaliera, poichè, perduta la Terrasanta e infestati i mari da pirati e corsari, nessun altro rifugio avevano i pellegrini nel lungo e insidioso viaggio ai luoghi Santi se non la munitissima cittadella latina fronteggiante con i suoi bastioni le coste della Caramania. Nè la vista delle imponenti fortificazioni di Rodi, può far dimenticare ciò che fu l'essenza e la forza vitale dell'Ordine e delle sue istituzioni e lo spirito animatore dell'architettura medioevale cavalleresca, di tradizioni fondamentalmente monastiche, poichè tutta la città, con il suo monumentale Ospizio, i numerosi Alberghi delle varie Lingue, le innumerevoli Chiese e infine con la sua possente cinta murata, non sembra altro che la grandiosa amplificazione d'un convento turrito.

Il monumento fu già studiato con amore e

diligenza grande dal benemerito e primo illustratore di tutti gli edifici cavallereschi delle Sporadi meridionali, Dr. G. Gerola che, nel 1914, quando se n'erano già iniziati i lavori di restauro a cura del Governatorato delle isole, principiò e indirizzò quei lavori a sicure norme direttive. Il Gerola potè quindi apprestare la prima esatta descrizione dell' Ospedale e rilevarne la pianta secondo quanto appariva da quella prima fase di restauri in corso di esecuzione (2). Trasformata la missione temporanea del Dr. Gerola nell'istituto della Missione archeologica con sede a Rodi, fu cómpito dello scrivente ultimare i lavori di ripristino e di definitiva sistemazione, lavori che in varie e saltuarie riprese ebbero termine nel 1918. La impossibilità in cui si trovò il Gerola, per la incompiutezza stessa dei restauri, di illustrare il monumento con buon materiale grafico (3) la scoperta di un secondo cortile dal lato meridionale che modifica ed integra la pianta dell'edificio con nuovi importanti ambienti, l'esame che si potè fare delle costruzioni ed infine il ripristino della facciata alle sue linee originarie, mi inducono a riprendere e completare in qualche modo la descrizione di questo che è ora il massimo monumento di architettura civile e religiosa dell'epoca cavalleresca a Rodi.

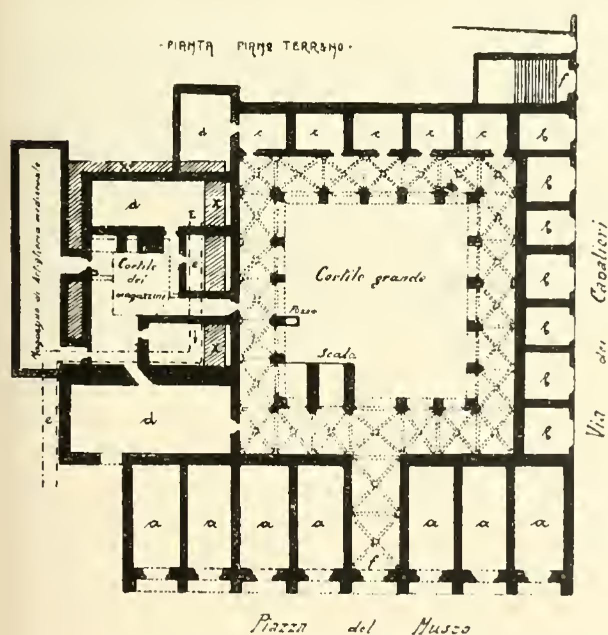
Nella sua pianta generale *(fig. 3)* quale appare dagli ultimi lavori (4), l'Ospedale risulta al pianterreno di una serie di magazzini a volta, disposti intorno a due cortili con ingresso per i magazzini del lato di nord e di est dall'esterno, per quelli del lato di sud e di ovest dall'interno del monumento: il grande cortile che si apre in corrispondenza dell'accesso principale è circondato d'ogni lato da un imponente chiostro sorretto da grandi piloni a cui vengono ad appoggiarsi con le forti nervature le volte a vela del comune tipo cavalleresco rodiese: il cortile minore, comunicante con il primo per mezzo di corridoio coperto, è a sua volta il centro dei magazzini e degli ambienti di tutto il lato meridionale. Al piano superiore, al chiostro del grande cortile corrisponde un ampio loggiato coperto, intorno al quale son disposte, dal lato orientale, la grande Sala dell'infermeria occupante in tutta la sua lunghezza l'attuale prospetto principale, dagli altri tre lati una serie monasticamente uniforme di stanze quadrate pressochè uguali, ad eccezione del lato sud-est, dove si ha un più vasto ambiente adoperato probabilmente per farmacia.

Si accede all'Ospedale da due grandi porte ogivali che fino alla prima metà del secolo scorso conservavano ancora gli originari battenti in legno scolpito: quella del lato orientale immette nel grande cortile, l'altra all'estremità dell'ala dell'edificio sulla Via dei Cavalieri dà accesso per un'ampia e breve gradinata al loggiato superiore.

La buona conservazione del monumento, trovato intatto nei suoi elementi struttivi, non ostante le deformi trasformazioni subite nell'ultimo periodo della dominazione turca (5) e il suo adattamento a caserma della guarnigione dell'isola, si deve alla robusta solidità della costruzione che è fra le più poderose che i Cavalieri abbiano eseguito a Rodi.

Parte dell'edificio poggia su preesistenti costruzioni di epoca romana e alcuni muri dei magazzini del lato meridionale si identificano con la stessa costruzione antica; quando la pianta del monumento non ha potuto seguire la linea del muro antico, i Cavalieri ne hanno lasciato gli avanzi sopraelevati al di sopra del piano stesso dei magazzini o si sono limitati ad aprire un semplice varco nella grossa muraglia antica dove s'imponeva il passaggio di comunicazione fra i due cortili.

Il monumento non ci è peraltro conservato nella sua integrità: un incendio, il secolare abbandono e la cessione a privati di aree fabbricabili in prossimità dell'Ospedale, hanno prodotto la rovina del lato meridionale che già il



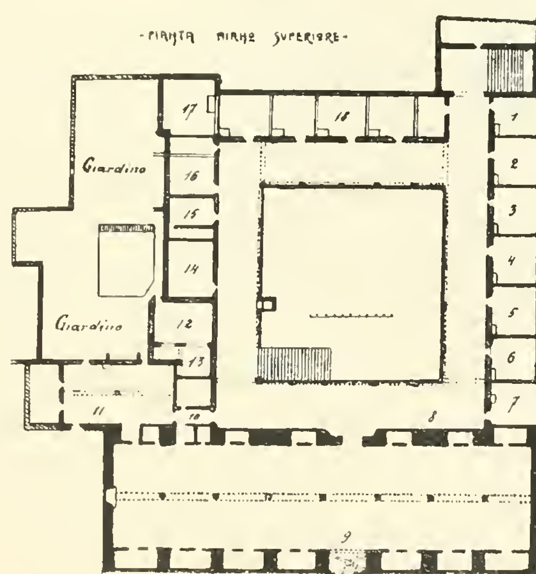


Fig. 2 e 3 - Rodi: L'Ospedale dei Cavalieri Facciata principale e pianta generale.



Fig. 4 - Rodi: L'Ospedale dei Cavalieri - Prospetto sulla via dei Cavalieri.



Fig. 5 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Atrio e cortile.

noto viaggiatore Rottiers nella sua visita a Rodi del 1826, trovò irriconoscibile o semidistrutta (6). È quasi certo ad ogni modo che la linea dei magazzini prospicienti sulla facciata proseguisse fino a raggiungere almeno l'allineamento con il magazzino adibito ora a deposito di artiglieria medioevale, per modo che in prosecuzione della stessa Sala dell'infermeria si dovevano avere uno o più ambienti strettamente attinenti alla destinazione di questa Sala. Mancano inoltre tutti gli ambienti che svolgendosi al piano superiore del piccolo cortile dei magazzini completavano l'edificio dal lato meridionale e venivano a confinare con l'attigua muraglia della cittadella interna, del Collachio.

Data la vastità dell'edificio, uno dei più ampi e complessi monumenti ospedalieri che si conoscano, se si può con qualche certezza indicare la destinazione delle parti conservate è altrettanto difficile indicare il numero e la destinazione degli ambienti scomparsi, per modo che è ora impossibile, senza il prezioso sussidio di nuovi documenti, ricostruire nella sua compiutezza il funzionamento del servizio ospedaliero, medico e religioso insieme (7). Parte centrale e fondamentale del monumento è la grande Sala del piano superiore la quale, per l'ampiezza delle sue proporzioni, per la sua caratteristica disposizione a doppia navata, per la presenza della cappella e sovrattutto delle piccole celle che s'aprono a nicchia per tutta la lunghezza della Sala, bene corrisponde al tipo delle sale d'infermeria degli ospedali, ricoveri e *Hôtels-Dieu* frequenti nell'architettura monastica medioevale (8).

L'altra minore Sala a questa attigua *(fig. 3, n. 11)*



Fig. 6 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Ala del chiostro.

con lo stesso partito architettonico dalle arcate sorreggenti il tetto a doppio spiovente, e per la quale si era pensato dapprima ad un piccolo refettorio d'infermi convalescenti, sembra più probabile ora di poter identificare con la farmacia: e in un ambiente, con questa stessa Sala comunicante mediante un arcosolio, munito di lucernario al sommo della volta, è con molta verosimiglianza da riconoscere con il Gerola la destinazione di bagno [9]. Le altre numerose stanze del loggiato dovevano essere adibite oltre che ad alloggio dei cappellani medici cogli inservienti addetti all'Ospedale, forse anche per malati od ospiti di maggior riguardo. Il grande refettorio adeguato al numero dei pellegrini ricoverati doveva probabilmente sorgere al di sopra del grande magazzino del lato meridionale eguagliandolo in ampiezza, e in prossimità di esso vanno collocate le cucine ed il cellario.

La facciata principale, di un'austera semplicità

decorativa e di un'imponente solidità *(fig. 2)*, è costituita da una linea di profonde arcate a sesto ribassato in cui si aprono le porte di sette grandi magazzini e l'ingresso all'Ospedale formato da un bel portale ad ogiva ornato negli stipiti e nell'archivolto dei caratteristici motivi ornamentali dell'architettura gotica rodiese. Fino al 1836 il portale conservava ancora i suoi due battenti antichi, ora al Museo di Versailles, elegantemente intagliati a scomparti di stile gotico e recanti in alto la statuetta di San Giovanni Battista patrono dell'Ordine e ai due lati gli stemmi del Gran maestro D'Amboise con sottoposto stemma del Grande ospedaliere Villiers de l'Isle Adam datato al 1512 [10]. In corrispondenza della porta sporge dal corpo della fabbrica l'abside della cappellina della grande Sala superiore, rischiarata da tre finestre ad archetti traforati: al centro campeggia una grande lapide marmorea in cui, sotto gli archetti di un tabernacolo gotico, due angeli sormontati dall'orifiamma dell'Ordine sostengono lo stemma del munifico fondatore dell'Ospedale, il Gran maestro spagnuolo Antonio Fluvian [11] che, morendo nel 1437, " *lasciò et ordinò che del denaro suo si edificasse una nuova infermeria in Rodi* ,,[12]. Allo stemma, rimosso in epoca turca e ricollocato al suo luogo fin dai primi lavori di restauro, mancava peraltro fino al 1919 il blocco inferiore della cornice, su cui secondo il disegno e la testimonianza del Rottiers, si sarebbe letto a gran fatica parte di un'iscrizione relativa alla fondazione dell'Ospizio " *a nativitate Jesu Christi 1445* ,,[13]. L'iscrizione fu fortunatamente ricuperata nei successivi lavori di sistemazione del Bastione di Porta San Paolo, dove si rinvenne murata in una piazzuola di cannoniera turca: si potè così ricollocarla al suo posto d'origine e ricostituire il principal documento storico del monumento.

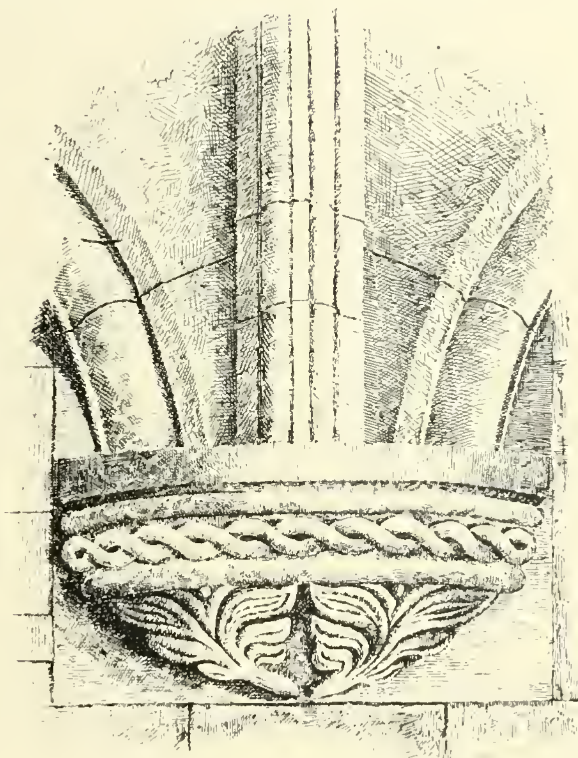


Fig. 7 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Mensoloni del portico.

Il blocco marmoreo scolpito a mo' di cartello con i margini arrotolati *(fig. 1)* ora scheggiati, reca l'epigrafe originaria della fondazione dell'Ospedale fatta apporre dal Gran maestro Lastic, che fu l'esecutore delle volontà testamentarie del suo predecessore Antonio Fluvian. Il testo in scrittura gotica in alcune parti di difficile e dubbia lettura per essere state divelte le impiombature dai fori e dai solchi delle lettere, suona:

F(rater) Antonius Fluvian hospital(is) |S(ancti) |Joh(annis)[2]| mag(is)t(er) magn(us) pius et prude(n)tissim(us) domi forisq(u)e huic xenodochio |co(n)struendo flo(renorum) dece(m) milia legavit suo i(n)g(enti) |b(e)n(e)fitio: XVII k(a)l(end)as julias a(n)no a nati(vi)tate Ih(es)u Christi M.CCCC.XL |paup(er)ib(us) pie cura(n)dis i(n)choatu(m) extitit. Cui(us) a(n)i(m)a in pace |q(ui)escat et... extollet...

L'iscrizione adunque conferma la donazione del Fluvian, ne indica la somma in diecimila fiorini d'oro e, quel ch'è più importante, deter-



Fig. 8 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Cortile.

mina l'anno e il giorno della fondazione al 17 luglio 1440 correggendo la falsa lettura del Rottiers della 4.ª linea e rettificando altresì la data dell'inizio della costruzione attestataci dal massimo storico dell'Ordine, il Bosio, che la pone nel 1439[14]. Singolare è il termine con cui viene indicato il pio istituto di *Xenodochium,* tolto dal linguaggio e da analoghe fondazioni bizantine (ξενοδοχεῖον), designandone così la destinazione speciale di ricovero per pellegrini che nel viaggio a Terrasanta avevano a Rodi un necessario luogo di convegno e di sosta: il carattere inoltre di ospedale e di infermeria è anch'esso chiaramente espresso dal *pauperibus pie curandis.* A questo duplice fine rispondeva anche 4 anni dopo la cospicua donazione che un nobile cavaliere spagnuolo Giovanni Vilaraguts faceva alla nuova infermeria "*acciocchè, dice il Bosio,* [15] *più comodamente potesse provedere e mantenere le cose necessarie ai pellegrini et ai poveri christiani ch'ogni giorno in detta infermeria si ricoveravano* „.

Lo stile della facciata ben risponde all'epoca e al carattere del monumento: due semplici cornici partenti dai piedritti che segnano le costolature dell'abside ricorrono parallelamente su tutto il prospetto e l'inferiore continua lungo tutta l'ala prospiciente la Via dei Cavalieri. Mancano completamente le ricche decorazioni araldiche, le grandi finestre che caratterizzano il secondo ed ultimo periodo dell'architettura gotica rodiese e tutto il monumento s'ispira piuttosto ai più antichi modelli di architettura cistercense dei secoli XI-XII.



Fig. 9 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Veduta del cortile e del loggiato.

Nella prima fase dei lavori di restauro si vollero lasciare e regolarizzare le arcate che i turchi avevano aperto in corrispondenza delle celle della grande Sala superiore per dare maggiore aria e luce a questa Sala trasformata in dormitorio della caserma [16]. La preoccupazione della scarsità di luce e il dubbio che nella facciata si aprisse qualche spiraglio in corrispondenza delle celle semibuie, trattennero dapprima dal richiudere le informi arcate che, per quanto regolarizzate, falsavano completamente l'originario aspetto del monumento. In seguito, tenendo presente il prezioso disegno del Rottiers [17] e osservando altresì che la luce entrando a fasci interrotti a traverso le strette porticine delle celle, anzichè diffondersi eguale, disturbava la solenne severità religiosa dell'ambiente [18] già sufficientemente illuminato da altri vani di luce più opportunamente disposti, si potè giungere al restauro definitivo.

Il prospetto dell'Ospedale sulla Via dei Cavalieri *(fig. 4)* dopo una semplice linea di magazzini e di finestre, termina con il bel portale ogivale fiancheggiato da due pilastri poligonali da cui si elevano due pinnacoli a guglia [19].

Un grande atrio a crociera a volta fortemente ribassata precede il grande cortile e il chiostro che lo contorna dai quattro lati *(fig. 5)*. Il chiostro, formato da belle campate a crociera sorrette da forti costolature poggianti da un lato su massicci pilastri con basi e capitelli trilobati *(fig. 6)*, dall'altro su mensoloni tondeggianti a vari motivi ornamentali *(fig. 7)*, ed il cortile, dopo l'accurata ripulitura dagli intonachi turchi e il completo sgombero dai materiali di scarico che falsavano e deformavano le proporzioni dei pilastri e delle arcate, hanno ora acquistato la primitiva grandiosità *(fig. 8)*[20]. Sul lato sud-est del cortile, appoggiata ai pilastri del chiostro si svolge la grande scala scoperta di cui bene il Gerola identificò l'ubicazione e che, abbattuta in epoca turca, si dovè interamente ripristinare in base alle traccie stesse delle costruzioni scoperte nello sterro del cortile e alla traccia dell'ultimo gradino superiore rimasto intatto fra l'intercolumnio del loggiato. Addossato ad un pilastro, presso la scala, si eleva il pozzo coperto che doveva peraltro avere originariamente due aperture per attinger acqua, una, tuttora esistente, al piano superiore, ed una, scomparsa e non più ricostruita, al piano del cortile [21].

Alcuni lavori di assaggio eseguiti nella profondità del terrapieno esistente sulle rovine del lato meridionale, hanno messo in luce una parte nuova ed insospettata dell'antico monumento. Vuotata l'enorme colmatura di terra formata con terreno di scarichi e con il materiale di demolizione del vicino muro del Collachio, si scoprì l'area di un secondo cortile a forma quadrata contornato da tre lati da un loggiatino ad archetti poggianti su mensoloni, ampliato nel rimanente lato da un voltone e comunicante con una seconda scala con il piano superiore dell'Ospedale *(fig. 9)*. Al cortile sboccano le porte di tutti i magazzini del lato meridionale che per questo loro aggruppamento e per trovarsi in diretta comunicazione con la parte del monumento in cui è necessario supporre la presenza del refettorio e delle cucine, possono riguardarsi come i veri e propri magazzini di deposito dell'Ospedale. Un pozzetto antico appoggiato al pilastro di sostegno delle arcate del lato di sud, è alimentato come la maggior parte dei pozzi medioevali di Rodi, dagli antichi acquedotti sotterranei della città: la scala, costruita in un'epoca successiva e di parziale rifacimento, risulta collegata in modo affatto inorganico alla primitiva costruzione sì che le mensole del loggiato vengono ad appoggiarsi agli ultimi gradini. Il lavoro di restauro, per quanto la costruzione risultasse gravemente danneggiata, si potè eseguire con certezza in base agli elementi essenziali delle volte e dei mensoloni conservati e ai



Fig. 10 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Il loggiato.



Fig. 11 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Il loggiato in un'incisione del Rottiers (a. 1826).

frequentissimi modelli di cortili scoperti e ballatoi che ricorrono nelle case medioevali della città.

Il discoprimento di questo secondo cortile, che portò altresì all'esproprio del grande magazzino del lato meridionale divenuto proprietà privata, mise meglio in luce alcuni tratti di una possente muraglia di epoca romana sulla quale i Cavalieri sopraelevarono i muri dell'edificio medioevale e appoggiarono direttamente le volte dei magazzini. L'esistenza di queste possenti costruzioni che accennano indubbiamente, in una delle aree più centrali della città antica e in vicinanza al porto, ad un importante monumento antico, serve inoltre a spiegare alcuni singolari dislivelli che si osservarono nel pavimento stesso del chiostro e nel piano di posa dei pilastri dell'angolo nord-est: l'anonimo architetto o, come giova meglio supporre, il modesto protomastro costruttore, preoccupandosi sovratutto della solidità della costruzione, non ha esitato a rinunciare ad un piano uniforme pur di appoggiare i pilastri d'angolo alla costruzione antica.

Infine il ripulimento di una vecchia fognatura, portò al discoprimento di una spaziosa galleria sotterranea (*v. pianta, n. 10*) che, al di sotto del piano del cortile segue con il suo andamento irregolare la muraglia romana e attraversando l'Ospedale doveva sboccare probabilmente nell'interno della più vicina grande torre quadrata della cinta del Collachio. Questa gal-



Fig. 12 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri. - Sala dell'Infermeria.

leria troppo comoda e spaziosa per poter servire unicamente a scolo di acque, doveva invece servire come camminamento coperto per il trasporto di munizioni da guerra, in caso di assedio, alla torre più vicina del Collachio dalla quale potevano essere agevolmente distribuite su tutto il settore delle mura del porto.

Il *Loggiato* al piano superiore si apre con venti spaziose arcate *(fig. 10)*, cinque d'ogni lato, non tutte di eguale ampiezza ed a sesto più o meno ribassato poggianti su grosse colonne di forma elittica, raddoppiate agli angoli e sormontate da un caratteristico capitello formato da una semplice fascia piatta modanata all'orlo: altre quattro arcate intermedie all'estremità di ogni ala servono di collegamento e di raccordo fra il loggiato ed i muri perimetrali. Tutt'intorno al loggiato sono disposte le stanze dell'ala di nord, di ovest e di sud con alterna eguale ripetizione, a tipo conventuale, di porti-

cine ogivali e di finestrine quadrate. La vista del loggiato dopo i lavori di sistemazione corrisponde assai bene, eccettuati i particolari della merlatura che non si credè opportuno di ripristinare in mancanza di qualsiasi traccia, ad una incisione del Rottiers ricavata nella sua visita del 1826 *(fig. 11)*.

Per la grande porta ogivale al centro del braccio orientale, si accede alla grande *Sala dell'Infermeria,* che è la parte essenziale di tutto il monumento e alla quale i recenti restauri, lo scrostamento delle pareti, la riapertura delle finestre antiche, la chiusura delle arcate, lo scoprimento dell'antico pavimento, hanno ridato le linee originarie della sua antica religiosa grandiosità *(fig. 12)*.

L'ampia Sala (lunga m. 50.60, larga m. 12.20) è divisa in due navate eguali da un colonnato intermedio a grandi arcate ogivali poggianti su sette pilastri ottagoni e, nelle due pareti di fondo, su due mensoloni terminali. I pilastri sorgono da basse basi ottagonali (22) e sono fasciati in alto da capitelli divisi da cordonature a rilievo in otto scomparti entro i quali sono scolpiti in serie alternata gli stemmi dell'ordine e del D'Aubusson (croce a bracci semplici e croce a bracci ancorati). L'alto soffitto, notevolmente sopraelevato su tutti gli altri del piano superiore, a due spioventi, poggia sul colonnato centrale ed è costituito, per la parte antica, in tavolature di cipresso sostenute da mensoloni con i riquadri, fra le mensole, dipinti con le armi dell'Ordine e della serie cronologica dei fondatori e restauratori dell'Ospedale: *Fluvian, Lastic, D'Aubusson.* Il pavimento scoperto sotto la pavimentazione turca, e in gran parte antico, è formato da grandi lastroni di pietra contornati da fascie di eguali lastroni in corrispondenza degli assi dei pilastri. Di faccia alla porta principale si apre l'abside della Cappellina sormontata da un'ogiva riccamente traforata con piedritti e costoloni sorreggenti la volta e illuminata da tre finestre aperte sulla facciata. Il pavimento dell'abside alquanto sopraelevato conserva le traccie della costruzione dell'altare, e davanti all'abside il pavimento della sala s'interrompe in una riquadratura che doveva originariamente esser coperta da mattonelle smaltate anzichè di semplici lastroni di calcare (23). Dodici finestrine quadrate poste in alto poco al di sotto del soffitto, due finestroni dal lato di settentrione e le finestrine dell'abside servono ad illuminare di sobria ma sufficiente luce il vasto ambiente: un grande caminetto, al centro della parete di sud, serviva per il riscaldamento. Lungo i due lati più lunghi della Sala si aprono 14 celle con duplice od unica porticina ad arco tondo, le quali corrispondono indubbiamente alla consuetudine di avere nelle grandi sale degli ospedali medioevali una nicchia accanto ad ogni letto degli infermi, per deposito, guardaroba, e per le necessità stesse del servizio sanitario (24). La Sala poteva contenere da 80 a 100 letti disposti in due file per ciascuna navata e in caso di necessità per ricovero di pellegrini, per epidemie e feriti, un numero anche maggiore. Nella cappellina, secondo gli statuti dell'Ordine, si celebrava ogni mattina il servizio religioso in modo che i malati stessi dai loro letticciuoli e i pellegrini potessero assistervi (25).

Una porta laterale attraverso un'arcata mette in comunicazione la grande Sala dell'Infermeria con altra elegante Sala (*v. pianta n. 11, fig. 13*) caratterizzata dalla presenza di due agili arcate poggiate sopra un pilastro centrale e destinate anche qui a sostenere il soffitto disposto come nell'ambiente già descritto. Il pilastro con base a capitello ottagonale ripete gli stemmi alternati dell'Ordine e del D'Aubuson; il soffitto tuttora fortemente annerito dalla trasformazione subita da questo locale in cucina della caserma turca, doveva anch'esso recare dipinti, fra le mensole, gli stemmi di benemeriti fondatori e ricostruttori dell'Infermeria. La sala bene illuminata dall'alto

da 6 finestre quadrate, ha in basso altre tre finestrine comunicanti con gli ambienti retrostanti del lato di est e di ovest: l'arcosolio presso l'angolo nord-ovest comunica con altro ambiente al quale abbiamo accennato e identificabile probabilmente per un bagno. La Sala per essere attigua a quella dell'Infermeria era forse destinata a farmacia anzichè, come s' era supposto, a refettorio.

L'unità ed organicità del grandioso monumento, il frequente ricorrere degli stemmi del Gran maestro D'Aubusson, l'iscrizione francese di Pierre Clouet apposta alla porticina presso l'ingresso sulla Via dei Cavalieri e che dà l'anno 1488 come termine della completa costruzione dell'Ospedale, aveva fatto supporre al Gerola che nell'attuale monumento non si debba riconoscere altro che l'opera del Gran maestro D'Aubusson, al quale dopo il vittorioso assedio del 1480 e i terremoti del 1481, spetterebbe il merito di avere incluso nel nuovo grandioso piano di ricostruzione della città, anche la costruzione di una nuova infermeria diversa da quella del Fluvian e Lastic del 1440; la lapide pertanto che campeggia sulla facciata con lo stemma del Fluvian (del Lastic secondo il Gerola) non sarebbe in *situ* ma sarebbe stata trasferita dal precedente Ospedale al nuovo, in memoria del munifico Granmaestro predecessore (26). Peraltro il rinvenimento dell'iscrizione originaria della fondazione della nuova Infermeria e il chiaro accenno che in essa si dà della fabbrica a cui trovasi apposta (*huic xenodochio*), toglie ormai ogni dubbio in proposito. Nell'attuale Ospedale noi dobbiamo riconoscere la *Nuova Infermeria* iniziata con il lascito del Fluvian nel 1440 e la grandiosa opera di restauro e d'ampliamento terminata dal D'Aubusson nel 1488. Ciò spiega altresì il particolare carattere architettonico del monumento, la sua austerità claustrale spoglia di quelle decorazioni del tardo gotico rodiese che i Cavalieri non risparmiarono nell'ultimo ventennio del sec. XV e principio del XVI ai loro edifici pubblici e privati e per cui sono singolarmente rappresentativi la facciata dell'Albergo di Francia e la cosiddetta Castellania, contrassegnati dagli stemmi dei due Granmaestri francesi D'Aubusson e D'Amboise. Appare invece che lo stesso D'Aubusson nel rifacimento ed ampliamento dell'Ospedale del Fluvian e Lastic, si attenesse fedelmente



Fig. 13 - Rodi: Ospedale dei Cavalieri - Sala della farmacia (?).

alle linee della costruzione originaria, per modo che esso può apparirci tuttora nella grandiosità stessa della sua mole, come il monumento più architettonicamente omogeneo e più idealmente rappresentativo, della Rodi cavalleresca.

A. MAIURI.

(1) Sull'antico ospizio della metà del sec. XI a Gerusalemme, v. Schick, *The Muristan or the site of the hospital of S. Iohn at Ierusalem* in *Palestina Exploration fund*, quarterly statem. 1902, 42-56. Dell'origine amalfitana tratta esaurientemente Delaville Le Roulx, *Les Hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre* p. 11 e segg.

(2) GEROLA, *Il restauro dello Spedale dei Cavalieri a Rodi* in *L'Arte* XVII, fasc. V-VI, p. 1-28.

(3) Tanto le illustrazioni del Belabre, *Rodes of the Knights* 1908 che presentano il monumento quando era tuttora caserma della guarnigione turca *(fig. 112-114-120)*, quanto quelle del Gerola (v. o. c. e *Annuario della Scuola Arch. Ital. d'Atene* I, 1914, pag. 287 e segg. *fig. 67-74*) tratte durante il periodo di un provvisorio acquartieramento delle nostre truppe nell'edificio stesso, hanno ormai più che altro un valore documentario delle ultime vicende del monumento prima della sua definitiva sistemazione.

(4) G. MAIURI, *Rodi - Guida dei Monumenti e del Museo archeologico*, Rodi 1918, pag. 59 e segg. (in corso di ristampa).

(5) Il Rottiers che ci lasciò preziosi disegni della facciata, del loggiato della grande Sala e delle porte nei suoi *Monuments de Rhodes* tav. XXX XXXIV, vi trovò ancora nel 1826 un ricovero di malati ed invalidi.

(6) ROTTIERS, o. c. testo p. 260 il quale peraltro chiamando impropriamente l'Ospedale *Convento*, riferisce l'incendio ad un edificio attiguo ma diverso da quello che descrive.

(7) I monumenti medioevali di Rodi attendono ancora il prezioso ausilio dello studio e dell'esame dei documenti dell'Archivio di Malta.

(8) ENLART, *Manuel d'archéologie française* II p. 43 e segg.

(9) GEROLA, *Il restauro dell'Ospedale dei Cavalieri*, l. c. pag. 27.

(10) Vedi una fotografia in Gerola, o. c. pag. 11.

(11) BOSIO, *Dell'istoria della Sacra Religione et illustrissima milizia di S. Giovanni*, Roma 1630, II pag. 209 C.

(12) ROTTIERS, o. c. pag. 255.

(13) Il Gerola identifica lo stemma con quello del Granmaestro Lastic e ciò in base all'errata lettura dell'a. 1445 data dal Rottiers: la scoperta dell'iscrizione originaria fa attribuire quello stemma al fondatore stesso dell'Ospedale A. Fluvian. Gli stemmi di Fluvian e Lastic, eguali per il partito, si distinguono solo quando sono dipinti od eseguiti in marmi policromi, perchè invertono i colori del campo e dell'insegna.

(14) BOSIO, o. c. II, 213: cf Gerola, o. c. pag. 2.

(15) BOSIO, o. c. II, 221.

(16) GEROLA, o. c. pag. 20 (cf. le figure a pag. 10 e 21).

(17) ROTTIERS, tav. XXX e tav. XXXIV.

(18) Vedi la fotografia in Gerola prima della chiusura delle arcate a pag. 19.

(19) Il bel portale nella sua forma originaria con una ricca decorazione scolpita in pietra, è raffigurato nella sua forma originaria dal ROTTIERS, o. c., tav. XXXII.

(20) Dello stato di questa parte del monumento prima dei lavori di restauro, fanno fede le illustrazioni del BELABRE, *Rhodes of the Knighes*, fig. 115-7.

(21) Cf. GEROLA, o. c., p. 16.

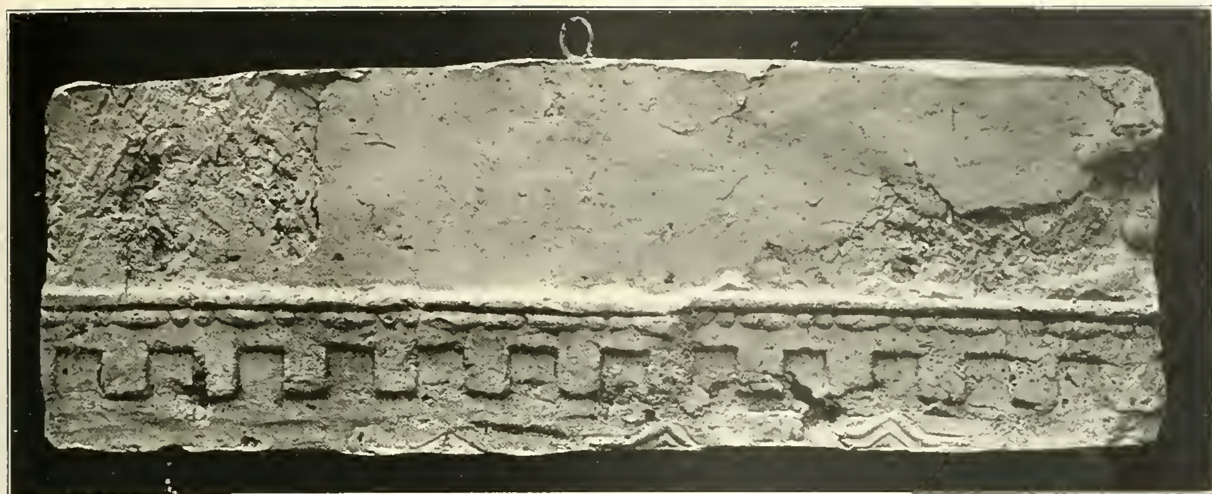
(22) Sembra che la sopraelevazione del pavimento avvenisse in epoca anteriore alla visita stessa del Rottiers (1826) poichè nell'incisione di questo viaggiatore o. c. tav. XXXIV, non sono raffigurate le basi dei pilastri.

(23) È attestato dal ROTTIERS, o. c. p. 258 per quanto inesattamente sembra riferirsi a tutt'intera la Sala.

(24) ENLART, o. c. p. 45: così ad es. nell'Ospedaletto di Fossanova del sec. XIII.

(25) Cf. ENLART, o. c., p. 45 fig. 20 (*Hôtel-Dieu* di Tonnerre).

(26) GEROLA o. c., p. 4 sg.



Cappella Ducale: Particolare del fregio terminale delle pareti.

LA CAPPELLA DI GALEAZZO MARIA AL CASTELLO SFORZESCO

II.

Da quanto si è finora esposto è facile arguire come la decorazione della Cappella, platonicamente progettata dal Ferrini, sia stata poi in effetti eseguita sotto la direzione del Gadio il quale si servì dell'opera di tutti gli artisti che potè avere a disposizione, nella fretta impostagli dall' ordine del Duca smanioso di trovar pronta per Natale la Cappella desiderata.

L'opera così affrettata non poteva assurgere a grande nobiltà d'arte. E non illudendosi certo di improvvisare una vera ed autentica creazione artistica, il Gadio, sicuro di solleticare lo spirito lussuoso e megalomane di Galeazzo Maria, deve essersi preoccupato di ottenere almeno un effetto di fasto colla profusione degli elementi ornamentali e coll'abbondanza delle dorature e dei fregi di stucco dispersi sulla volta, nelle lunette e sulle pareti ad aumentare il fascino delle figurazioni pittoriche già per sè stesse abbondanti e di grande vivacità cromatica.



Cappella Ducale: Piastrelle di rivestimento, in stucco dorato.

Poichè a confortare l'ipotesi che la Cappella dovesse avere una decorazione oltremodo ricca e sfarzosa occorre appunto di ricordare il carattere vanitoso, il



Cappella Ducale: Particolare dei costoloni minori.

temperamento spavaldo e il gusto bizzarramente orgiastico del principe che la volle!

Galeazzo Maria è il primo degli Sforza che reclama come sua abitazione la magnificenza del Castello. Suo padre, il fondatore della dinastia, glorioso nell'armi e fortunatissimo nel gioco della politica, amato dal popolo e temuto dai principi rivali, si era accontentato di vivere e morire nel palazzo dell'Arengo di fianco al Duomo. Memore forse dell'umile tugurio di Cotignola, il confronto gli faceva apparire arcidoviziosa la severa residenza!

Galeazzo Maria, reduce di Francia, attanagliato dal demone dell'ambizione, ordina al Gadio di allestirgli nella maestosa solennità del vasto edificio militare una degna e veramente regale dimora...



Cappella Ducale: Particolare dei costoloni dorati.

Da due anni soltanto è pervenuto al governo del suo vasto dominio ed ha già ritenuto giunto il momento di dare forma concreta al suo sogno vanitoso. È del Febbraio 1468 è questo ordine formale al Gadio:

« Volemo et così ti commettiamo che subito ricevuta la presente tu comensi di fare fare et ordinare li camini et fenestroni lo lavorerio novo



Cappella Ducale: Particolari della volta.

del Castello di Porta Zobia secondo la lista quale te mandiamo qui inclusa, et in ciò non perdere tempo alcuno ».

Datum Viglevani die XVIII Februaris 1468. (Doc. Arch. di Stato).

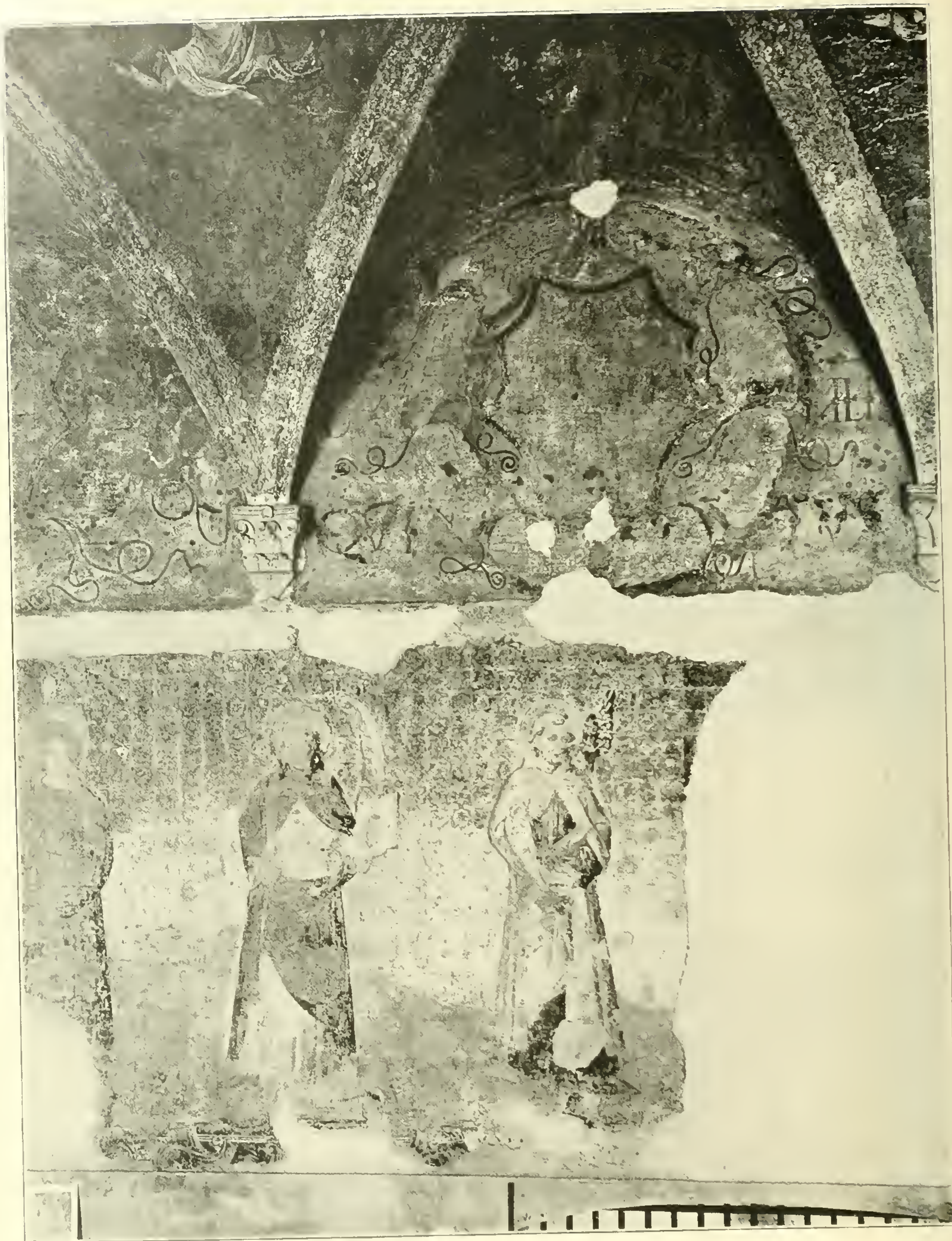
Il Gadio capisce a volo e risponde: « Intendo che V. S. vora allogiare qui in Castello ne la casa principiata lanno passato. Io me sforzarò de fare che dicte cose siano fornite più presto che sia possibile perchè se gli possa allogiare ».

E qualche tempo dopo, nell'Agosto dello stesso anno, il Gadio ha un nuovo saggio dell'ambizione di Galeazzo Maria il quale gli scrive da Monza: « Quando te accaderà fare depingere e scolpire in qualche loco el nome nostro, dove al tempo della felice memoria de Ill.mo Sig. nostro padre se diceva *Franciscus Sfortia Dux Mediolani quartus* faci dire *Galeaz Maria Dux Mediolani quintus* siche omnimodo questa dixione quintus li si a secondo stare meglio ».

Datum Modœtie die XXVI Agusti 1468.

Era una delle debolezze di Galeazzo Maria questa delle sigle, degli stemmi e delle imprese! La musa popolare contemporanea lo designò infatti come colui che *il gran bison per insegna teneva - la secchia d'aqua con le fiame e'l foco.*

Avanti che al 1 Gennaio 1470 potesse prendere possesso del Castello, convocandovi i maggiori cittadini di Milano affinchè ne potessero ammirare il lusso, quante altre preoccupazioni e



Cappella Ducale: Le lunette coi rosoni floreali.



Cappella Ducale: Santi.

ordinazioni da parte del Duca che vigilava personalmente i lavori e possedeva un certo senso d'arte avendo studiato ai suoi giovani anni un po' di pittura sotto la guida di un pittore Francesco Binasco (o da Binasco) di Corte!

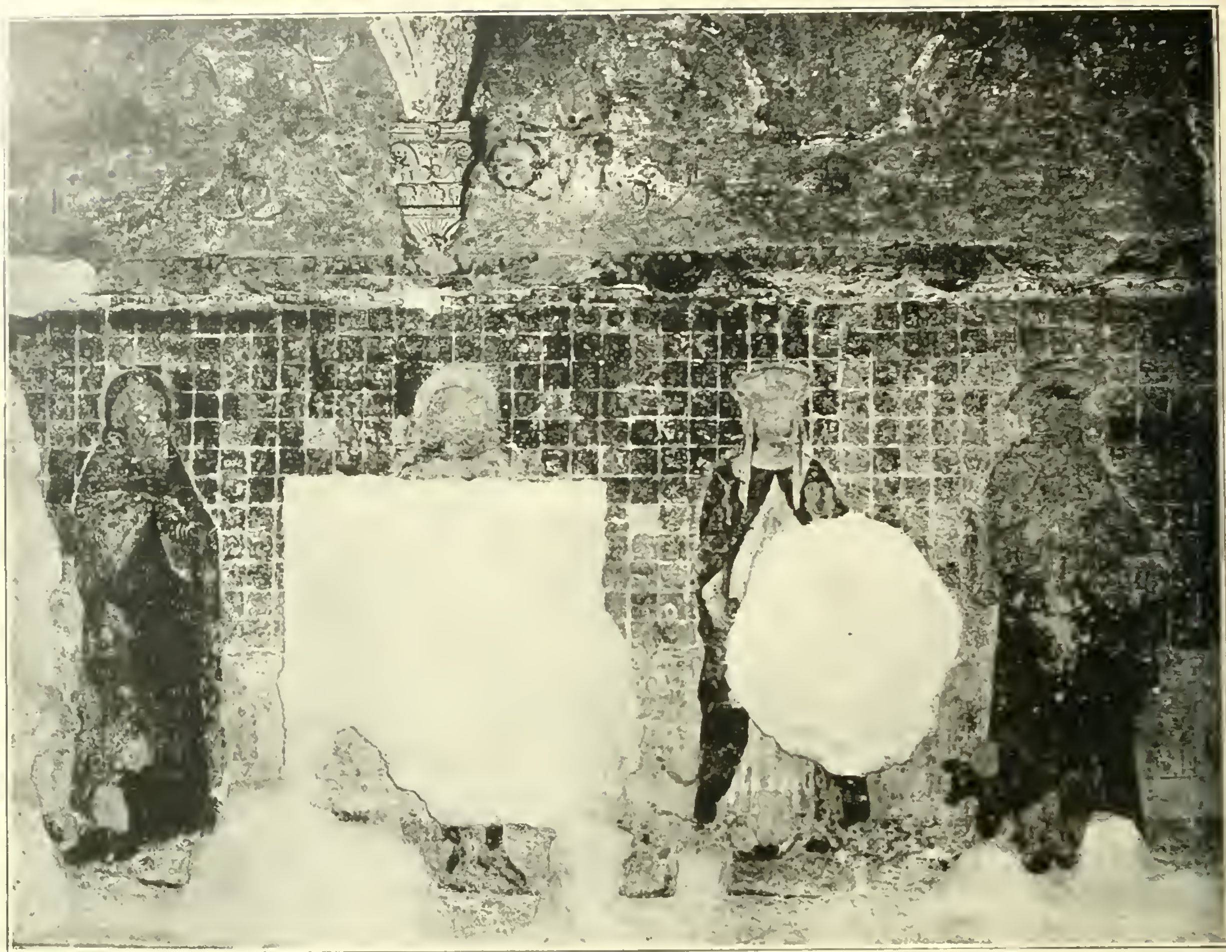
Impaziente di realizzare il suo sogno, pare che sin dal 1468 avesse preso una provvisoria dimora in Castello poichè dell'autunno di quell'anno è una sua lettera diretta al Gadio coll'ordine di preparargli un'altra camera « che sia bella et habia ben chiuse le schiepature » ed io ritengo che risalga a quello stesso anno la decisione di requisire una casa di Antonio Missaglia sulla piazza del Castello per non avere intralci nella sistemazione vagheggiata.

Così - alle costole del suo architetto di fiducia - poteva tratto tratto sorvegliare direttamente i lavori e di lontano moltiplicare i desideri all'infinito.

Da Vigevano il 15 Dicembre 1469, intima al Gadio:

« Farvi dipingere ancora la Sala grande tutta verde con alcuni *fazoli* secondo te dirà Maestro Benedetto ».

E amando la caccia fino a spendere sedicimila ducati in un anno in imprese venatorie, esige che la sala dei Girifalchi sia addobbata con velluto verde ricamato colle imprese ducali; e arriva persino alla velleità di far coprire la volta di una sala con « velluto cremesile ». È l'uomo che veste di broccato d'oro, di pelliccerie preziose, di sete sgargianti e si fa venire da Parigi



Cappella Ducale: Traccie di affreschi.

i guanti profumati; che invia un messo apposta a Norimberga per acquistare l'azzurro necessario alle pitture di Vincenzo Foppa in Castello, è l'uomo che non muove un passo senza 100 cavalli e 30 muli di scorta, l'uomo che vuol dipinto nella Sala della Balla il suo corteggio fra il Castello e il Duomo nella festa di San Giorgio; l'uomo del viaggio diventato leggendario a Firenze nel 1471, quando colla scorta innumerevole, coperta d'abiti ricamati e recante gli stendardi dipinti da Costantino da Vaprio, insieme alla moglie Bona di Savoia, attraversa l'Italia per raggiungere Firenze ad abbagliarvi col lusso proprio e del corteo i mercanti fiorentini. I quali non furono però sordi alla domanda di un nuovo prestito, benchè Macchiavelli severamente giudicasse il Principe milanese. Galeazzo Maria era l'uomo che ordinava 12 medaglie d'oro (modellate dal Bugato) di 35 chilogrammi ciascuna, colla effige sua e di Bianca Maria, l'uomo che per procurarsi un nuovo servizio di argenteria per le feste di Natale del 1472, aveva fatto requisire tutto il metallo del Ducato e fondere anche delle monete poichè era risultato insufficiente; era insomma il Galeazzo Maria che vediamo ancora nel ritratto attribuito ad Antonio del Pollaiuolo alla Galleria degli Uffizi, colla vigorosa testa baldanzosa nel profilo aquilino, dal mento energico sporgente e robusto, il bel collo innestato gentilmente sul gagliardo busto chiuso nel robone a gigli fiorentini, in atto di levare la mano forte, agile al maneggio delle

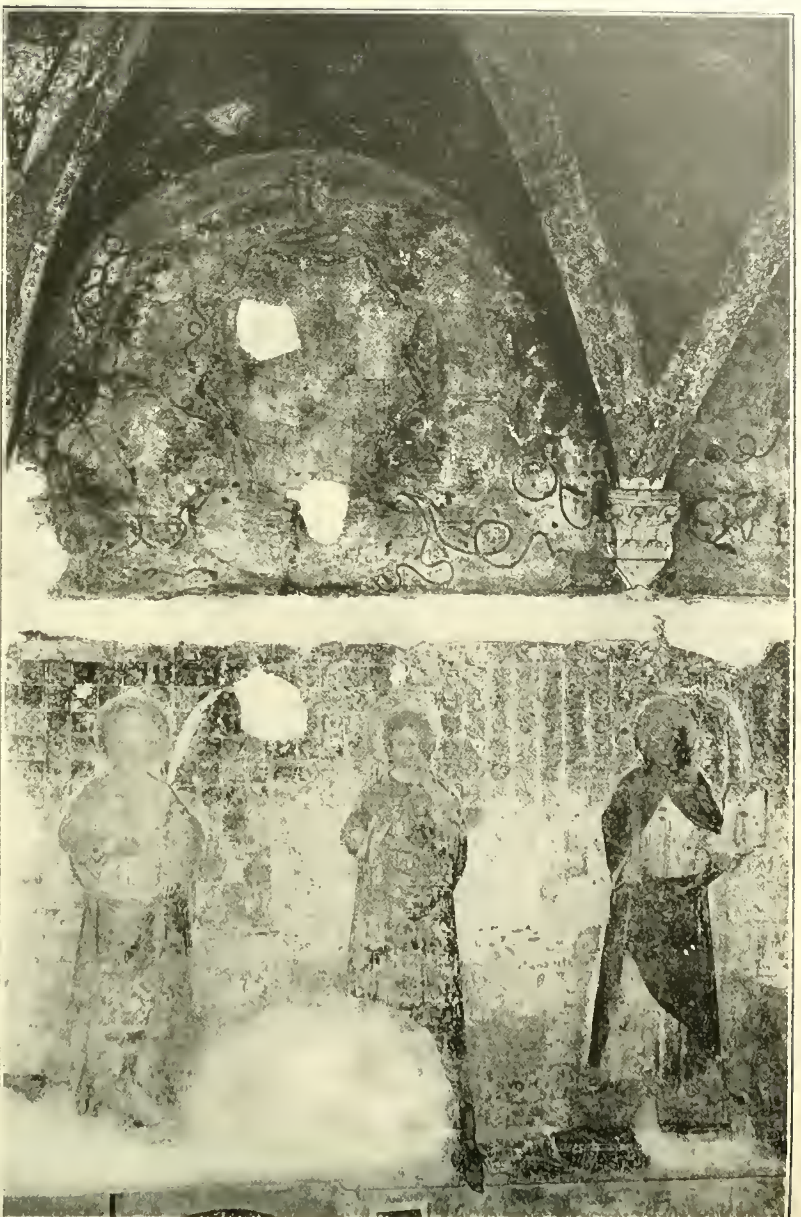


Cappella Ducale: Santi ad affresco.



Cappella Ducale: Santi.

Cappella Ducale: Un Santo.



Cappella Ducale: Traccia di affreschi.



Cappella Ducale: L'angelo annunciatore.

armi, allungando l'indice in atto di impero.....

Un misto di audacia, di energia, di presunzione e di indiscutibile genialità quest'uomo, che non si acconcia al matrimonio con Bona di Savoia, la figlia del bellissimo Amedeo IX e della terribile Jolanda, sorella del Re di Francia, se non dopo aver inviato a Parigi il pittore Zanetto Bugato a farle il ritratto, assicurandosi così ch'ella fosse anche fisicamente di sua piena soddisfazione: l'uomo, che si inebria anche della fortuna matrimoniale e maltratta la madre Bianca Maria, che gli aveva con astuzia femminile e affetto materno, sventando tutte le trame, salvato il Ducato quando alla morte del padre egli si trovava lontano, in Francia, a combattere la guerra *del Bene publico*. Eppure, in attesa del Castello allestito secondo i suoi dettami quest'uomo si rassegna a vivere come un fattore di campagna nel Casino prossimo alle mura di Milano.

Tutte le contraddizioni in quel complesso miscuglio di virtù e di vizi nel Principe cupido e crudele, dissoluto amante di Lucia Marliani e marito tenerissimo di Bona di Savoia, cinico oltraggiatore di donzelle nobili e buon padre di famiglia, meritevole insomma per il suo contegno coniugale della famosa definizione di Paulo Fambri del Goldoni marito: il migliore dei mariti... infedeli!

Artista, elegantissimo parlatore, ambizioso, dopo aver sfarzosamente allestite le sale del



Cappella Ducale: L'annunciata.

Castello volle anche la Cappella nella Sala Verde.

È provato che ne esisteva un'altra al piano superiore. Questa non gli parve forse adatta a dare sfogo ad un'altra sua passione: la musica.

La Cappella magnificamente preparata dal Gadio servì anzitutto ad ospitare una Cappella musicale che era fra i sogni più radiosi di Galeazzo Maria, il quale vi radunò subito 40 artisti metà cantori e metà strumentisti, tutti vestiti di velluto: e come non bastassero, questo volultuoso appassionato della musica andò reclutando in Germania i più celebri virtuosi del liuto e della viola ammonendoli argutamente: « ch'essi vengano coi loro strumenti e che non si ubriachino domani. Per il resto dell'anno noi concediamo loro di fare a loro modo purchè domani siano sobrî ».

Queste le interessanti vicende della interessantissima Cappella Sforzesca il cui restauro sarà finito entro l'anno prossimo.

GUIDO MARANGONI.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

DISCORSO DEL SOTTOSEGRETARIO ALLE BELLE ARTI, ON. GIOVANNI ROSADI, PER L'INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO A GIO. PIERLUIGI DA PALESTRINA, IL 2 OTTOBRE 1921.

E un'altra gloria nostra da esaltare.

Gli spregiatori del nostro costume festaiolo debbono tacere, inchinarsi e invidiare, quando l'esaltazione è dedicata alle glorie più alte e più pure, invidiare la nostra storia, inchinarsi e tacere.

Questa di Palestrina è gloria che si eleva e fiorisce intorno a quel ramo della nostra feracità artistica che riversò frutti inesauribili su questa terra armoniosa fin nelle voci della sua natura, nelle gole de' suoi nati, nel suono della sua lingua, e sparse un'ombra di sè per ogni parte del mondo dove non allignavano queste virtù.

Dal vescovo di Milano promovitore del canto che serba il suo nome di ambrogiano al ponteficie che quel canto meglio definì nel liturgico stile gregoriano: dal monaco di Arezzo che fissò nei quattro righi la scrittura dei suoni a' due italiani, Scotto e Petrucci, che primi applicarono la stampa alla musica; da questi utili trovatori di mezzi e di sistemi alla lunga riga di ispirati creatori di armonie; dalla brigata dei Bardi all'opera conseguente di Claudio Monteverdi, che dette espressione umana al melodramma; dall'origine di questa nuova forma in Firenze alla sua emigrazione a Venezia e di lá a Napoli nella scuola dello Scarlatti; dal ciclo soave dei settecentisti a tutta la pleiade scintillante dei compositori dell'ottocento, che non vengono più dalle sole tre città ma d'ogni proda d'Italia, la gloria dell'arte bellissima tra le arti belle è essenzialmente e incontrastabilmente italiana. E in grazia di questa congiura artistica nazionale e non altrimenti si affermava il nostro spirito e il nostro destino di unità quando la nazione non era per noi neanche un nome.

La musica strumentale emigrerà un giorno oltre i nostri confini, ma ebbe anch'ella origine e primato tra noi in virtù di meccanici che perfezionarono gli strumenti a corda e ad arco e di musicisti che scrissero per quegli strumenti. Intanto che Frescobaldi e altri creano composizioni per il clavicembalo, ecco il cimbalaro Cristofori trasformare il clavicembalo nel pianoforte. Intanto che Corelli e altri compositori, dal Vivaldi al Tartini, scrivono per strumenti ad arco, ecco Gaspare da Salò e i suoi continuatori cremonesi, con a capo lo Stradivari, trasformano la viola medievale nel violino. E la stessa Sonata, la stessa Sinfonia coi concerti grossi del Corelli, prima di diventare tedesca, è solamente e perfettamente italiana.

Quando la Francia inizierà il suo melodramma nazionale, sarà un italiano, Giambattista Lulli, che lo inizierà; e saranno italiani coloro che gli daranno impulso, Cherubini e Spontini, ospiti accetti a Parigi. Quando lo inizierà la Germania, il primo sperimentatore Scütz prenderà a musicare la *Dafne* del Rinuccini; e quando Gluck compirà la sua riforma, ne dovrà il consiglio e l'aiuto al livornese Calzabigi. Lo stesso Mozart, il sublime Mozart, scriverà i suoi capolavori melodrammatici sui modelli e nella lingua d'Italia. E in questa lingua sarà scritta fino a ieri tutta la nomenclatura musicale, e non perchè in ogni altra non abbia corrispondente linguaggio il significato di adagio e di presto, di grave e di vivace, di rallentare e di morire.

La Rinascita, avveratasi anche nella musica, doveva sapere di una sensualità smodata per l'èmpito delle sue passioni dove non era il freno dell'arte. Nella musica sacra mancò questo freno e vi imperversò la paganità più insolente. I testi sacri eran rotti, confusi, soffocati sotto un problema acustico inestricabile di modulazioni, di fughe, di canoni, di intrecci, che mortificava ogni sentimento di pietà e di fede. L'austero Savonarola ne era inconsolabile. — Ciò che avviene in quelle cappelle — diceva — pare proprio un tumulto, perchè vi sta là un cantore con la voce grossa che sembra un vitello e gli altri gli gridano attorno come cani et non s'intende cosa che dichino. — Intanto si diffondeva la riforma luterana avvantaggiandosi di questi eccessi. Il papato intervenne a restituire alla Chiesa la sua santità e il Concilio di Trento provvide anche alla musica determinando che fosse semplice e chiara e si giovasse anche del canto figurato a patto che lasciasse intendere le parole e non ne turbasse il significato.

In queste condizioni crebbe e si rivelò Giovanni Pierluigi da Palestrina. Il nato dell'antica e gloriosa Preneste, della città degli Anici, antenati di quel Gregorio Magno che dette al canto liturgico il suo nome, fu più severo dell'ultimo Concilio. Con una virtù di sapienza e di novità, che sappiamo bene quanto sia contrastata da usi trasformati in volgari e comodi abusi, tutti li debellò e li vinse imponendo silenzio e ammirazione davanti alle sue nuove forme e creando intorno e dietro a sè una grande scuola perfetta e austera.

Da un secolo avevano raggiunto una singolare influenza nella musica i Fiamminghi, gente industre e più d'una volta in prima linea nell'esempio di nuove maniere d'arte, anche tra le plastiche. Questa volta avevano trovato tutti i congegni tecnici del contrappunto fino al gran fondamento della fuga, con notevole avanzamento dell'arte musicale; ma ne avevano deformato l'uso in artifizi e paradossi incredibili, fino al segno che nelle composizioni chiesastiche un cantore diceva le parole profane e anche triviali di una canzone mondana, donde era tratto il tema per uso della chiesa, e il coro vi adattava l'intonazione di una seguenza o di un offertorio o di un inno sacro.

Dovette essere l'orrore di questi eccessi, che spinse il Palestrina alla castità e compostezza contraria. Plasmò il contrappunto in un concento semplice e delicato di melodie espressive, purificò le invalse forme, le semplificò, le animò con le schiette umanità del suo genio, le nutrì con la profonda potenza della sua fede, che ai pagani rinascenti doveva di necessità mancare.

Sarebbe bene ignorante chi non riconoscesse come la fede abbia in tutte le arti maggiori suscitato fascini di bellezza che nessun argomento civile seppe ancora ispirare. Le olimpiche vòlte delle cattedrali e delle basiliche emulano i cieli nel narrare l'eterna gloria, le immagini scolpite e dipinte la incarnano in forme umane atteggiate a sovrumana pietà, le voci la cantano in soavi note di confidente invocazione, tutta una maestosa armonia di linee e di figure e di suoni e di luci riassumono l'abbondanza dei cuori sospiranti a un supremo bene. Il Palestrina è da collocare con quegli artefici per cui l'estro estetico era un atto di fede, con quelli che operavano in ginocchio, con quanti assomigliano al pittore senese, che quando ebbe effigiato una Madonna di gran sentimento scriveva nel lembo del suo manto : — Domenico di Bartolo ti fece e ora ti prega.

La sua fecondità inesauribile, che ci lasciava un repertorio interminabile di messe e di mottetti e di madrigali e di responsorii e di improperii e di cantici e di inni, non cedette mai alla profanità nè allo scadimento dalle forme elette, severe, purissime.

Interprete della verità che è nella natura, come tutti i maggiori, che sempre se ne fecero fondamento, seppe rivestire di un velo candido, trasparente, sapientemente addossato, le frasi ora semplici, ora poetiche della Scrittura e della Chiesa, esprimenti le cause dei nostri affanni e le ragioni della nostra speranza, le regole del nostro vivere, il mistero della nostra origine e della nostra fine, la lode, la preghiera, l'adorazione. E tutto espresse con semplicità di sentimento e con magia di modulazione. A quanti di noi sono destituiti di scienza musicale ma anche di servitù scolastica non pare che la sua polifonia vocale racchiuda in sè tutti i trovati progressivi di quella strumentale e non le sia inferiore. Pare a noi che questa disponga di più colori in grazia della maggiore estensione e varietà di timbri degli strumenti, e che quella contenga maggior ricchezza di musica, fasci di melodie anzichè una melodia commentatà da quella specie di « natura morta » che è il fondo strumentale. Certo è che la sua espressione, scevra di sussidi, è più umana, e la coscienza della funzione artistica più immediata. Affidandosi esclusivamente al canto, potè anche meglio spazzare dalle influenze ultramontane le vie dell'arte e stamparvi impronte magistrali, profonde che erano ancora una volta prettamente italiane.

Un giorno Giuseppe Verdi, rivolgendosi ad un feticcio straniero, scriveva: — Se gli artisti del nord e del sud hanno tendenze diverse, è bene siano diverse; tutti dovrebbero mantenere i caratteri propri della loro nazione. Felici voi che siete ancora i figli di Bach! E noi? Noi avevamo un giorno una scuola grande e nostra. Ora si è fatta bastarda e minaccia rovina. — E un'altra volta rivelò quale fosse questa scuola grande e nostra. Indirizzandosi ai giovani d'Italia ammoniva: — Studiate Palestrina e pochi altri suoi contemporanei; saltate subito a Marcello; assistete a poche rappresentazioni delle opere moderne senza lasciarvi affascinare... Mettetevi una mano sul cuore e componete... Non accrescerete la turba degli ammalati dell'epoca nostra, che cercano, cercano e non trovano mai... Torniamo all'antico; sarà un progresso. — Questo insuperato progresso si compiva più che tre secoli fa, quando nel 1594 moriva il Palestrina.

C'è ignota la data della sua nascita, ma è certo che fu qui la sua patria, della quale il cittadino lontano si onorava, usando chiamarsi *Praenestinus* o addirittura *il Palestrina*. E qui è nota e santa la sua casa natale. Sono anche note le sue vicende personali. Putto cantore nella cappella Liberiana di Santa Maria Maggiore a tredici o quattordici anni, organista e maestro del coro qui nella cattedrale paterna, direttore della cappella Giulia in Vaticano, cantore pontificio della Sistina, maestro di quella di S. Giovanni Laterano e della sua *Schola puerorum*, in queste applicazioni del suo genio apprese e svolse e perfezionò l'arte sua. Non ci son noti i suoi maestri; ma forse fu questa delle sue assidue esercitazioni nel quotidiano lavoro la sua scuola, una scuola professionale, fatta di fatica e di esperienza quotidiana, in quelle cappelle la cui atmosfera era vibrante di armonie e di mistiche emozioni.

Il Palestrina compose a se stesso la sua corona di gloria col pubblicare per la stampa una gran parte delle sue creazioni. Ma quei testi non sono intelligibili a tutti. Affinchè siano facilmente diffusi e intesi è necessario che siano trascritti e sapientemente curati. Questa cura fu già messa in opera da editori germanici aiutati dal loro governo; era ormai tempo che il governo della patria del Palestrina promovesse di più e di meglio con una edizione nazionale esatta e compiuta; ed a ciò sta provvedendo.

Giovanni Pierluigi fu onorato nella sua vita. Oggi, in un periodo che tende a infrangere tutti i vecchi idoli, rifulge più terso e lucido, come il marmo stropicciato dal tempo, secondo l'immagine del biografo di Dante; testimonianza questo pregevole monumento, che la venerazione dei cittadini affidò al forte statuario Arnaldo Zocchi, ora è un quarto di secolo. L'indugio fortunoso al suo compimento nulla toglie di attualità alla testimonianza doverosa e solenne.

La maestosa figura è effigiata nell'atto di chiedere ispirazione dal cielo; la sua mano sinistra stringe il capolavoro, la Messa consacrata a papa Marcello; la destra cadenza il canto ispirato. Fan da magnifico dosso all'opera monumentale la cattedrale dove il maestro accrebbe la sua educazione artistica sull'organo e con la guida del coro, e, ne' suoi mutili avanzi, il vetusto tempio dedicato alla Fortuna Primigenia, una fortuna che anche noi invocheremo per l'avvenire della patria e del suo genio, ma non invocandola dalle ginocchia di Giove e dalla superstizione, sibbene dalla nobiltà dei propositi e dalla discendenza dei nostri destini.

Monumento più alto e suscitatore sia questa virtù di propositi e questa coscienza di destini, oggi rinnovata nelle nostre anime al cospetto di un altro Signore dell'altissimo canto e nell'ora che a lui rendiamo solenne testimonianza della nostra venerazione e gratitudine immortale. Nella rappresentanza e nel nome augusto del Re consacro questa testimonianza unanime come un rito della patria, intanto che il Pastore dei fedeli la benedice. Quando, nel terzo anniversario della nostra vittoria, scenderà nell'avello la salma del milite ignoto, tacerà per concorde consiglio ogni voce di profeta e solo risonerà intorno un canto del Palestrina. Ecco l'insuperata virtù del classico canto italiano, la quale è invocata dopo tre secoli come la sola degna di accompagnare l'olocausto e le gesta della nuova generazione.

A PROPOSITO DEL CRATERE DI AMANDOLA.

Il dott. Carlo Albizzati, nell'illustrare in modo preciso il meraviglioso *dinos* arcaico in bronzo del R. Museo Archeologico di Ancona (in *Dedalo*, a. I, v. I, Milano, 1920, 153-161) nulla ha potuto dire delle circostanze che accompagnarono lo scavo del prezioso oggetto e la sua introduzione nella raccolta marchigiana. Colloqui con le persone che hanno avuto il maggior merito nell'assicurare questo vaso alle collezioni dello Stato e consultazione di alcuni atti d'ufficio pongono me in grado di fornire oggi sull'argomento qualche dato di storia puramente esterna. So benissimo che con questo non aggiungo neppure il minimo elemento d'interpretazione o di valutazione allo scritto sopra ricordato, al quale il ricco materiale illustrativo e comparativo accresce interesse, ma mi conforta d'altra parte il convincimento che trattandosi di un cimelio di così rara bellezza — anche le notizie riferentisi alle vicende subite dopo che è stato restituito dallo scavo alla luce riusciranno gradite agli studiosi.

La mancanza di qualsiasi persona capace sul luogo, toglie di poter conoscere ciò che vorremmo sapere circa le caratteristiche archeologiche del terreno in cui avvenne il trovamento: del resto la più grande verosimiglianza accompagna l'ipotesi dell'Albizzati che il cratere sia stato rinvenuto « in una delle solite tombe a fossa in piena terra, all'uso piceno ». Lo scavo fu effettuato nell'estate del 1890 in un podere presso Amandola (provincia di Ascoli Piceno) di tal Pietro Manardi. Villeggiava poco lontano dal luogo Giulio Cantalamessa, il quale, vinta l'immancabile diffidenza del proprietario, riuscì a vedere l'oggetto, e potè comprenderne subito il pregio straordinario. Ritornato sul luogo l'anno successivo, seppe che il vaso era stato acquistato dall'antiquario romano cav. Attilio Simonetti.

Questi, frattanto, comperava dall'amministrazione comunale di Sirolo (prov. di Ancona) un piccolo gruppo marmoreo della *Vergine col Bambino*, opera del Cinquecento avanzato e di gusto sansovinesco, scolpita in marmo candidissimo, tanto da ricevere per questa sola ragione l'appellativo di *Madonna della Neve*. La scultura proveniva dal soppresso convento dei Camaldolesi di Monte Conero, ed era perciò inalienabile, per quanto non le si dovesse riconoscere un grande pregio d'arte. La vendita abusiva fu conosciuta dall'autorità e contestata alle parti allorchè, nel corso dell'anno 1892, il Simonetti presentava all'Ufficio d'Esportazione per gli oggetti d'Antichità e d'Arte in Roma il gruppo, che aveva venduto a Firenze. Vigendo ancora in quel tempo l'Editto Pacca, la licenza d'esportazione era richiesta per ogni oggetto d'arte che uscisse dagli antichi Stati Pontifici.

Il Simonetti, cui premeva tener fede agl'impegni assunti col proprio cliente, si mostrava peraltro disposto a largheggiare verso lo Stato concedendo cospicui compensi, purchè si rinunziasse a rivendicare la scultura come proprietà demaniale e se ne consentisse il libero commercio. Il Ministero dell'Istruzione deferì l'esame del caso ad una speciale Commissione, a comporre la quale furono chiamati Adolfo Venturi, Giulio Cantalamessa, Giuseppe Sacconi. L'antiquario fece le sue proposte, ma il Cantalamessa, che non aveva dimenticato le forme squisite e l'ornamentazione mirabile del vaso di Amandola, chiese ed ottenne che anche questo pezzo venisse ceduto gratuitamente, in cambio dell'invocata licenza di esportazione. E insieme si ebbero, parimenti per il Museo d'Ancona, il calco in gesso del gruppo di Sirolo che si lasciava esportare e una lastra marmorea quattrocentesca col ritratto in bassorilievo di Francesco Scalamonti.

Il cratere d'Amandola rimase però ancora a lungo in Roma, nel depositorio del Museo di Villa Giulia, per essere restaurato. Il restauro venne eseguito egregiamente verso il 1900 da Dardano Bernardini presso il Museo Nazionale Romano; i pezzi furono distesi sopra un nuovo fusto, e l'originaria architettura meravigliosa è stata per tal modo restituita al bellissimo vaso.

Soltanto nel 1901, sistemati in Ancona i nuovi locali del Museo, il cratere d'Amandola vi fu spedito, ma, prima che l'invio avesse luogo, Giuseppe Sacconi chiese ed ottenne che delle due statuine saldate ai lati della bocca, il leone e il toro, venisse fatto il calco, desiderando servirsene per lo studio di un motivo ornamentale da impiegare nel Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma. Derivò da questi esemplari antichissimi, con ogni probabilità, il leone che il Sacconi fece modellare a Eugenio Maccagnani per la decorazione delle stilobate sugli angoli dei propilei bassi sotto le colonne palmate, e forse anche qualche testa leonina di gusto arcaico; nessuno di questi motivi, nel vivido rinnovarsi del progetto d'esecuzione, venne però tradotto in atto. Questo mi è stato concesso di appurare, esaminando i particolari della mole grandiosa sotto la guida sapiente del prof. Gaetano Vannicola.

Opera di produzione locale picena o d'importazione dalla Grecia — non ci è dato oggi di venire ancora ad una conclusione precisa — questo *dinos* in bronzo ci mostra l'eccellenza dell'arte decorativa ionica alla fine del sesto secolo avanti Cristo. Lo zelo, l'intelligenza, il buon gusto dei componenti la commissione — dei quali pure nessuno era specialista in materia d'archeologia — permise di sottrarlo alle incerte vicende cui lo esponeva il commercio antiquario e di assicurarlo senz'altro ad una pubblica collezione.

ACHILLE BERTINI CALOSSO.

NOTIZIE.

BOLOGNA: *Regia Pinacoteca*. — Mentre si stanno costruendo verso la nuova grande via Irnerio le prime nuove sale, che permetteranno anche a questa galleria di estendersi, accogliendo le nuove collezioni che Enti pubblici e il Comune le destinarono, il Direttore Conte Francesco Malaguzzi Valeri ha accresciuto la collezione di nuove serie. Così, nelle salette del piano superiore destinate a piccole mostre temporanee di pastelli, di stampe, di disegni, una stanza presenta ora una bella collezione di disegni decorativi fra cui notevoli fogli — anche firmati — del Bigari, del Bibbiena seniore, dell'Orlandi e di altri piacevoli prospettici bolognesi dell'aureo barocco bolognese, che non ha uguali per eleganza e felicità di " trovate ,,.

A pian terreno s'è inaugurata la Mostra — definitiva — topografica dell'antica Bologna mercè contributi e doni del Comune

di Enti, di privati. Piante e panorami della vecchia città, numerose vedute di piazze, vie, chiese, disegni e originali antichi (della collezione Faccioli acquistata opportunamente dalla Pinacoteca) di Palazzi e di case scomparse o modificate si svolgono, metodicamente, nella prima sala. Nella successiva son raggruppati disegni, stampe, fotografie, dipinti riproducenti le torri famose, la piazza maggiore durante vari periodi, il centro della città. Seguono riproduzioni di cerimonie, feste, spettacoli pubblici, di cui Bologna andò famosa e curiosità di varia natura. In tal modo è colmata una lacuna che la dotta e antichissima città giustamente lamentava.

Nelle sale superiori un Comitato cittadino, accogliendo una proposta del Malaguzzi Valeri, ha ottenuto di esporre una Mostra, temporanea questa, di quadri di Bologna dal tempo di Dante a tutto il Trecento. L'ordinatore, Dott. Malaguzzi Valeri ha cercato di collocare, in continuazione della ricca e già ordinata raccolta dei trecentisti bolognesi che figurano nelle gallerie, i dipinti, dalla Madonna di Cimabue della Chiesa dei Servi al grande trittico di Lippo di Dalmasio dei Pii Istituti Educativi che meglio giovassero allo studio della pittura bolognese in quel periodo, colmando le lacune della serie precedente. Chiese ed Enti pubblici hanno così concesso in deposito opere di Vitale — fra cui una delicatissima Madonna della quadreria Dario Bargellini — di Lippo (la Madonna del Velluto della Chiesa di S. Domenico, di rara bellezza, fu una rivelazione per tutti perchè conservata al buio, era mal nota), di Simone e di altri maestri bolognesi. In qualcuna è evidente l'influsso giottesco, in altre l'ispirazione al poema di Dante. Numerose fotografie degli affreschi scoperti a Rimini, a Ravenna, e altrove e dei più noti di Mezzaratta, della cappella Bolognini in S. Petronio, di Venucchio ecc., sono state qui disposte con ordine per facilitare lo studio.

Fra i quadri esposti nelle altre sale per la prima volta, son notevoli due vigorosi ritratti di Tintoretto concessi da questo Ministero.

FORLÌ: *La Pinacoteca Comunale riordinata.* — Dopo il riordinamento della galleria di Cesena, dopo l'assestamento sistematico di quella di Ferrara, il Soprintendente alle Gallerie di Romagna Malaguzzi Valeri ha provveduto a quello dalla pinacoteca civica di Forlì. È noto che le condizioni di questa collezione erano pietose. I quadri del Palmezzano rotti e screpolati, le pareti volgarmente dipinte a stampigliature, le tende a brandelli che non difendevano più i quadri dai raggi diretti del sole, rivelavano un lungo abbandono. Dopo mesi di lavoro indefesso, aperto un finestrone nella maggiore sala a neutralizzare le doppie luci opposte, stesa sulle pareti una tinta neutra, ravvivate le sale di zoccolatura in legno o di un severo velluto antico che la sostituisse, aggiunte alle precedenti le salette — rimesse a nuovo — dove già si ammonticchiavano i ricordi e le fotografie ingiallite del museo del Risorgimento (collocato altrove) e sopratutto disposti con metodo e gusto i molti dipinti, la pinacoteca ornata di bei mobili antichi, di qualche consolles dorata, di seggioloni intonati al luogo, ha preso un aspetto del tutto diverso. Procedutosi a cura del diligente restauratore bolognese prof. Bortignoni al restauro dei quadri che più ne abbisognavano, si sono collocati nel grandissimo salone (già stracarico di quadri grandi accanto a piccolissimi) i grandi quadri di scuola romagnola nel fondo ben illuminato a mo' di tribuna; mentre nella prima metà della grande sala — divisa in due da un arcone impostato su due colonne — sono allineati i più grandi quadri di scuola bolognese, dal Francia ai Caracceschi e al forlivese Bignani, da un lato, e di altre scuole affini dall'altro.

Nel mezzo son disposte vetrine con bei disegni. La vicina sala " di Ebe " presenta ora i quadri di scuola romagnola di media grandezza, raggruppati con euritmia; in posto d'onore trionfa il pestapepe di Melozzo; buoni quadri del Palmezzano lo circondano. Due salette vicine, all'uopo preparate, accolgono i piccoli quadretti fra cui le due tavolette del Beato Angelico e via via, dipinti del XVI, del XVII secolo, con cose nuove e d'interesse locale. A ornare altre salette in cui si svolgono sotto vetrine le collezioni delle maioliche e degli oggetti di scavo, sono ora collocati più in alto, dipinti di minore importanza. Molte cose furono scartate a rendere più attraenti le prescelte.

Una cameretta a cui si accede per recarsi alla ricca armeria accoglie un gruppetto di dipinti di scuole straniere. Ora il Malaguzzi Valeri sta procedendo al riordinamento della galleria e musei di Faenza — già bene avviato — e a quelli di Cento, Zugo, Argenta. A Rimini fervono i lavori per apprestare i nuovi locali della pinacoteca, del museo, degli arazzi.

Achille Clerici. Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. – Milano*



SIMONE MARTINI
VIENNA COLLEZIONE LICHTENSTEIN

DUE DIPINTI SENESI DELLA COLLEZIONE LIECHTENSTEIN.

La Collezione Liechtenstein di Vienna, senza dubbio una delle più ricche collezioni private del mondo, ha pochissimi dipinti di trecentisti italiani. Fra questi i senesi, non più di tre, meritano di esser conosciuti: l'uno per essere di un autore, Cola di Petrucciuolo, solo da poco presentatosi alla critica d'arte; l'altro perchè uno dei rarissimi dipinti firmati dal raro Naddo Ceccarelli; e il terzo per essere un capolavoro addirittura di Simone Martini.

Se il Cola di Petrucciuolo fu, appunto in uno studio dedicato a questo pittore, identificato e riprodotto dal Berenson (1), e se il Naddo Ceccarelli ebbe ricordo nell'edizione del Crowe e Cavalcaselle curata dal Langton Douglas (2), il Simone Martini è completamente ignorato (*fig. 1*). Non lo vedo nell'elenco del Berenson e non lo vedo nella recentissima monografia su Simone, stesa con grande diligenza da Raimondo van Marle.

È un Simone? Nessun dubbio. Il sentimento di concentrazione, l'eleganza nel far scendere dalle spalle e far riprendere dalla mano sinistra il manto, la squisita raffinatezza di ogni dettaglio decorativo (come la corona, l'orlo del manto, l'orlo e la fibbia della veste), la morbidezza e il risalto del modellato del viso, la preziosità nell'atto delle mani, la così bella e giusta collocazione della figura nel campo, raggruppano nel dipinto qualità superiori al possibile livello di un Lippo Memmi o di un Barna, i migliori fra i seguaci di Simone.

Si può anzi soggiungere, con grande verosimiglianza, a quale periodo del pittore appartenga l'opera. Dovrebbe essere del periodo orvietano, il quale ci si offre, col polittico del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, con quello (già in una chiesa orvietana) della signora Gardner e coll'altra Madonna dello stesso Museo dell'Opera del Duomo (n. 3) (3), come un periodo d'incubazione del goticismo che, timido ancora nell'Annunciazione degli Uffizi, si spiegherà appieno solo ad Avignone. La solidità, la ieraticità, la monumentalità, la massa, prevalgono sempre al movimento vario della linea.

Vi è di più. Particolari secondari, ma primari per la deduzione, farebbero credere che la santa Caterina di Vienna fosse parte dello stesso polittico che aveva nel centro la Madonna del Museo di Orvieto (*fig. 2*). Giacchè la sagoma della cornice a sesto acuto è la stessa nelle due, e similissimo l'ornato graffito nei pennacchi formati dall'arco della cornice coll'arco trilobo interno. E che la Madonna del Museo sia un frammento di un polittico è evidente dalla cuspide, la quale sarebbe stata sproporzionata, troppo grande, se non avesse avuto relazione con altre parti laterali e cuspidate.

Inoltre, provenendo essa dalla chiesa di San Francesco, e il polittico firmato dello stesso Museo provenendo da San Domenico, non è azzardato supporre in uno dei dipinti una commissione di rivalità fra i due ordini religiosi, rivalità che avrebbe imposto oltre lo stesso grande artista un'opera di altrettanta importanza.

*
* *

Naddo Ceccarelli segue, come i più dei senesi della sua generazione, Simone Martini. Anche questa Pietà Liechtenstein lo dimostra (*fig. 3*).

C'è da Simone la morbidezza di chiaroscuro nel corpo non affranto, c'è il languore nell'espressione del volto e delle mani.



Fig. 2 - Simone Martini:
Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

La tavola (che misura cm. 70 × 49) è preziosa non solo per la firma (Naddus. Cecch... de Senis . me pinx), la seconda dopo la Madonna Cook, ma per il bell'esempio che dà di una cornice trecentesca. Otto tondi dipinti s'intervallano nella larga fascia decorata a pastiglia di rami e foglie stilizzate recanti in disposizione geometrica rosette di granati in pasta vitrea.

Frequenti esempi di cornici esuberanti di buon gusto s'incontrano nei dipinti senesi del trecento (e io ne sto raccogliendo un bel numero specialmente fra i dipinti-reliquarii), ma questo tipo l'avremmo creduto solo proprio alle bordure dei grandi affreschi, come la " Maestà ,, di Simone o " Il Buon Governo ,, del Lorenzetti; e fu invece, forse, non raro e prediletto dal Ceccarelli se lo ripetè nell'altro suo dipinto in cornice originaria, nella Madonna Cook.

Anche per ciò il dipinto di Richmond forma il riscontro perfetto col dipinto di Vienna, il quale avrà a un dipresso la stessa data 1347. (4)

Naddo Ceccarelli segue, si è detto, Simone Martini. Lo segue costantemente: Madonne di Berlino, di Budapest, della Collezione Horne, polittico a Siena, cioè in tutti i suoi lavori ch'erano, oltre i due già ricordati, finora noti. Ma una volta egli si scosse dall'assopimento nell'estasi di Simone; e fu senza dubbio al ricordo della " Madonna del latte ,, di Ambrogio Lorenzetti del Seminario di Siena, opera che, del resto, oltre lui, impressionò parecchi dei suoi contemporanei. Ciò accadde in una Madonna che conserva la chiesa di San Martino di Siena (*fig. 4*).

Di fronte all'insolita vivacità nell'atteggiamento del Bambino, la Madonna si com-



NADDO CECCARELLI
VIENNA, COLLEZIONE LIECHTENSTEIN



Fig. 4 - Naddo Ceccarelli: Siena, Chiesa di San Martino.

pone qui rigida, maestosa, estatica, impersonale più dell'ordinario, quasi il pittore abbia voluto dichiarare quanto l'imitazione lorenzettiana fosse occasionale e non alterasse minimamente il fondo martiniano della sua piccola arte. (5)

GIACOMO DE NICOLA.

(1) *Essays in the Study of Sienese Painting*, New-York, 1918, p. 45 e fig. 23.

(2) CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting*, London, J. Murray, Vol. III (1908), p. 71, nota 1.

(3) Il van MARLE (SIMONE MARTINI, *Strasbourg*, Heitz, 1920, p. 104-5) crede, col Perkins, questa Madonna di Lippo Memmi. Io non vedo ragioni sufficienti per toglierla a Simone. Senza dubbio ci sono casi in cui l'analisi può esasperarsi a suo piacere e non riuscire a determinare se il quadro è di Simone o di Lippo, ma il quadro di Orvieto presenta un caso-limite di questa possibilità di coincidenza.

(4) Il quadro della Collezione Cook, c'informa il Catalogo (H. COOK. *A Catalogue of the Paintings*, Vol. I [T. Borenius], n. 4, p. 5), fu del Donnadieu e, prima, dell'artista tedesco Deurer morto a Roma nel 1844. Di un altro possessore seppe il Milanesi, il quale descrisse minutamente il dipinto, nelle sue schede senesi, come appartenente all'avvocato De Minicis di Fermo (Siena, *Biblioteca Comunale*, M. S. MILANESI, P. III. 30, n. 1. c. 9 e c. 81-82 v.).

(5) La tavola di San Martino, di cm. 70 62, ha l'oro e le aureole rifatte, ridipinto il manto azzurro e la mano destra della Madonna e un po' anche la tunica e le braccia del Bambino; ma i vecchi restauri (del tempo, forse, della cornice, cioè del cinquecento) sembrano affatto superficiali.

LA SCUOLA DI PIETRO CAVALLINI A RIMINI.

V'è un gruppo di tavole della prima metà del '300, sparse fra le collezioni italiane e straniere, che forma una vera piccola scuola, la quale mi sembra degna di illustrazione. L'elenco delle opere, da me conosciute, ma che altri forse potrebbe completare, comprende otto quadri. Questi sono:

1 - Roma - Museo di Palazzo Venezia. - Sei scene della storia del Redentore, catalogate come scuola romana (Natività, Crocifissione, Sepoltura, Discesa al limbo, Risurrezione, Giudizio universale) *(fig. 1)*.

2 - Roma - Museo di Palazzo Venezia. Tavola oblunga - Sei scene della storia del Redentore, catalogate come scuola romagnola (Deposizione dalla Croce, Discesa dello Spirito Santo, Ascensione, Risurrezione, Discesa al limbo) *(fig. 2)*.



Fig. 1 – Scuola Cavallinesca Riminese: Sei scene della storia del Redentore
Roma, Museo di Palazzo Venezia.

3 - Venezia - Accademia, N. 26. Tavola oblunga - Sei scene della storia del Redentore (Bacio di Giuda, Dinanzi a Pilato, Cristo che sale sulla Croce, Crocifissione, Deposizione dalla Croce, Giudizio universale) (1) *(fig. 3)*.

4 - Monaco di Baviera - Pinacoteca, N. 979-980. Dittico catalogato come scuola di Cimabue. Le scene formano tre ordini (in uno la Madonna fra S. Chiara e un'altra santa, la Lavanda dei piedi e il Giudizio universale; nell'altro la Crocifissione, la Flagellazione col Cristo che porta la Croce, e in basso S. Elisabetta, S. Bartolomeo, un giovane Santo che tiene in mano un'iscrizione, S. Francesco che riceve le stimmate e S. Maria Egiziaca) (*fig. 4*).

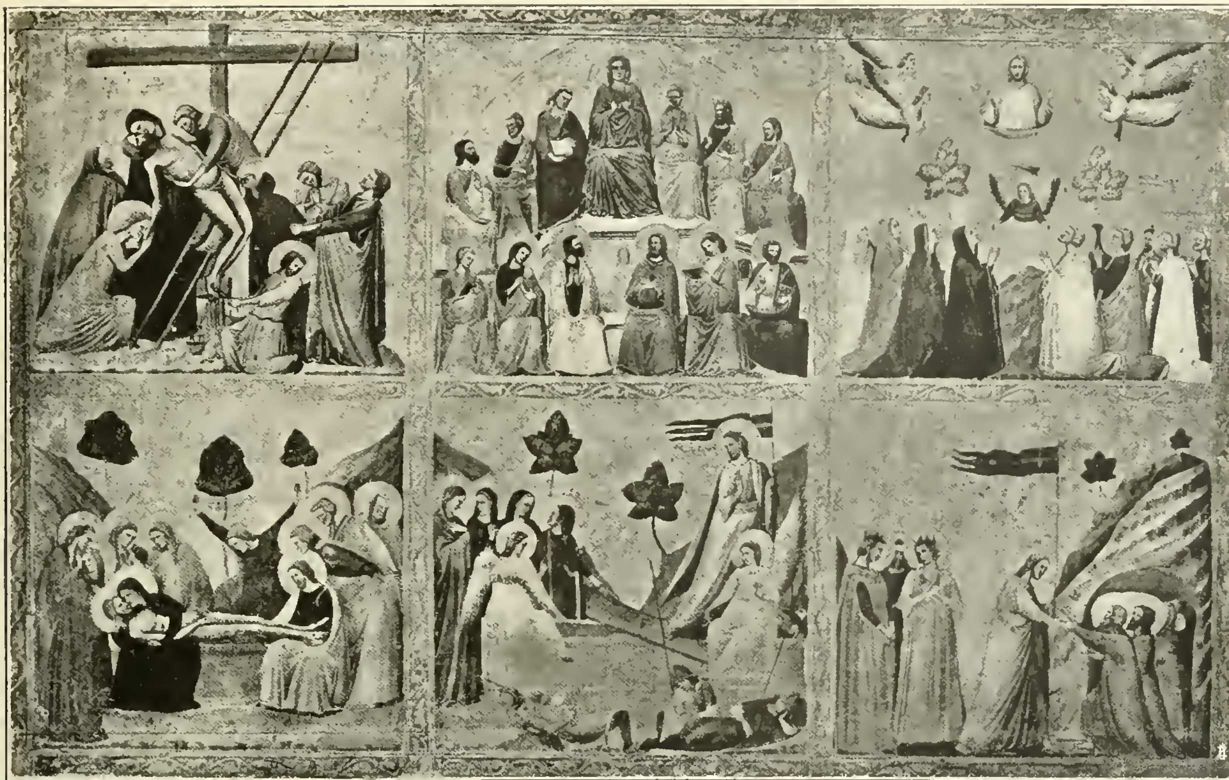


Fig. 2 - Scuola Cavallinesca Riminese: Sei scene della storia del Redentore - Roma, Museo di Palazzo Venezia.

5 - Urbino - Pinacoteca. Metà d'un dittico (la Crocifissione e in alto la Madonna Annunziata; l'altra metà di questo dittico si trova a Parigi nella raccolta di Alfonso Kahn) (*fig.* 5).

6 - Perugia - Pinacoteca, N. 68 (Maria Maddalena portata al cielo da quattro angeli, circondata da figure isolate di santi; in alto S. Bartolomeo, il Battista e S. Lucia; a sinistra San Francesco e un Santo vescovo, a destra S. Domenico e S. Cristoforo) (*fig.* 6).

7 - Gloucester - Inghilterra. Raccolta di Sir Hubert Parry. (Rappresenta l'Adorazione dei Magi e il Primo bagno del bambino Gesù) (2) (*fig.* 7).

8 - New-York - Raccolta Lehman. Tavola cuspidata (in alto Giudizio universale, in due ordini la Madonna fra due Santi, la Crocifissione; in basso la Gloria di S. Tommaso d'Aquino e la Natività) (*fig.* 8).

Notiamo innanzi tutto che non vi sono due sole di queste opere che si possano attribuire alla stessa mano, quantunque Adolfo Venturi opini che la tavola di Venezia e quella del Museo di Palazzo Venezia in Roma appartengano al medesimo autore, opinione contro la quale il Testi ha già protestato giustamente. Il medesimo Venturi ha attribuito il dittico di Monaco al Cavallini già vecchio.

Benchè non mi sembri che ci siano ragioni per attribuire sia pure due sole di queste pitture allo stesso maestro, mi par giusto rintracciare la genesi di questa piccola scuola nel suo ambiente.

È un compito abbastanza sottile determinare in che cosa le tavole in questione si avvicinano al grande Maestro romano piuttosto che a Giotto, alla cui scuola qualcuna è stata attribuita. Quello che discorda costantemente dall'arte di Giotto sono i panneggi, i quali nel Fiorentino sono più regolari e modellano meno vivamente le forme che nel Cavallini, il quale ha appreso dalla sta-



Fig. 3 Scuola Cavallinesca Riminese: Sei scene della storia del Redentore — Venezia, Accademia.

tuaria antica quest'arte di rendere la forma plastica per mezzo delle pieghe. Alla stessa sorgente attingeva la forza che non esclude la grazia e in confronto della quale le figure di Giotto, prive di mobilità, sembrano talvolta pesanti. Una differenza assai caratteristica è segnata anche dalle teste, non solamente perchè il Cavallini ne traeva spesso l'ispirazione dalle statue antiche, ma anche perchè segna nei volti forti contrasti fra luce e ombra, chiaroscuri d'uno spirito più moderno di Giotto, che spesso si limitava a fare un disegno lineare dei tratti senza grandi sfumature. Ora se troviamo nei gruppi di cui ci occupiamo, molti elementi comuni coll'arte del Cavallini, è tuttavia evidente trattarsi di un adattamento della sua maniera e non già di un'imitazione, quale si aspetterebbe da veri allievi. Così non vi si scorgono, per esempio, le proporzioni classiche dell'opera del Maestro romano; evidentemente i pittori di queste tavole erano rimasti impressionati più dagli elementi di eleganza che dall'elemento della maestà antica, e, nella maggior parte di esse, s'incontrano figure assai allungate. Pur tuttavia il panneggiamento, che modella la forma sullo stile del Cavallini, si trova in maniera perfetta in tutte queste opere. Particolarmente fedeli al loro ispiratore restano gli autori quando ritraggono il tipo di vecchio dalla corta barba nel quale sembrano aver seguito il S. Pietro che il Cavallini dipinse per S. Cecilia in Trastevere; sul tipo stesso di Pietro vediamo raffigurati Giuseppe d'Arimatea o S. Giuseppe. Nella




Fig. 4 – Scuola Cavallinesca Riminese: Dittico – Monaco, Pinacoteca Vecchia.



Fig. 5 – Scuola Cavallinesca Riminese: La Crocifissione. Metà di un Dittico – Urbino, Pinacoteca.

illuminazione del viso il Cavallini fu principalmente imitato dagli autori delle tavole di Monaco, di Perugia e di Urbino. Infine i paesaggi formati di roccie e di qualche piccola pianta, veduta in *silhouette,* che il Cavallini rappresenta nei mosaici della Natività e dell'Adorazione dei Magi in S. Maria in Trastevere, si ritrovano nel fondo dei due quadri del Museo di Palazzo Venezia in Roma, in quelli di Venezia, di Gloucester, e in quello della raccolta Lehman.

Alcuni particolari iconografici rivelano egualmente una relazione fra queste tavole e l'opera del Cavallini; così, per esempio, fra le scene da attribuirsi alla scuola del Cavallini in S. Maria di Donna Regina a Napoli, troviamo una delle rare rappresentazioni della Crocifissione, il medesimo soggetto della tavola di Venezia; e, quantunque la scena sia qui resa con minor forza, la composizione è press'a poco la medesima. La Deposizione dalla Croce manca nell'opera di Giotto, ma la si trova nello stesso ciclo napoletano, come in due delle nostre tavole (la seconda del Museo di Palazzo Venezia e quella dell'Accademia di Venezia). Inoltre la Adorazione dei Magi della Collezione Parry è una raffigurazione assai strana, poichè le figure principali, come pure il Bagno del bambino, sono elementi della Natività, a cui sono stati aggiunti i re Magi. Di questa bizzarra combinazione nessun esempio bizantino è venuto a mia conoscenza, ma nella raccolta Johnson a Filadelfia si trova una tavola, eseguita sotto l'ispirazione diretta del Cavallini, che presenta la stessa particolarità (3); un'altra più antica, ma pure di scuola romana, ne ho vista in una collezione privata.

Un'altra corrispondenza iconografica notevole troviamo nelle figure della Risurrezione. Nelle due del Museo di Palazzo Venezia, come in un affresco, che io credo del Cavallini, coadiuvato da allievi, nella Chiesa superiore d'Assisi, il Salvatore esce dalla tomba nello stesso momento in cui arrivano le pie donne; ora questo è contrario tanto ai testi, quanto alla tradizione iconografica, non meno che il vedere quattro pie donne in una di queste tavole. Nella scena del bacio di Giuda nella tavola di Venezia, i soldati pongono le mani sul Salvatore nell'istante medesimo che Giuda lo abbraccia, particolare che ritroviamo

in un affresco di scuola romana nella stessa Chiesa di Assisi.

Una volta stabilito che il gruppo di pitture presenta, per la sua tecnica e la sua iconografia, notevoli rapporti coll'arte del Cavallini, bisognerà determinare quali punti di contatto esistano fra di loro non derivanti dalla scuola del Maestro romano.



Fig. 6 – Scuola Cavallinesca Riminese: Maria Maddalena portata al Cielo e Santi - Perugia, Pinacoteca.

Quattro di esse, le due di Roma, quella di Venezia e quella di New-York, escono molto dall'ordinario per la loro disposizione; poichè sono formate di piccole scene riunite in un quadro, sistema conosciuto a Bisanzio, ma raramente adottato in Italia, dove simili piccole rappresentazioni di avvenimenti accompagnano generalmente le grandi figure. Inoltre tutta la scuola si è dedicata di preferenza alla riproduzione della storia del Redentore, ad eccezione del solo quadro di Perugia. L'esecuzione e specialmente il colorito sono da miniatori; di qui quella persistenza del gusto per le stoffe intessute di oro, che troviamo in tutte queste opere, salvo quella di New-York. Il Giudizio universale figura in quattro quadri (Palazzo Venezia in Roma, Venezia, Monaco, New-York); questo è molto significativo perchè, a parte una tavola a Grosseto della scuola di Guido da Siena, l'argomento, che si adatta piuttosto a riempire le grandi pareti di un muro, non pare sia stato mai dipinto su tavole in tempi molto antichi.

Dal punto di vista iconografico, vediamo una strana mescolanza di tratti d'uno spirito abbastanza nuovo e di arcaismi della più diversa origine. Nella rappresentazione della Natività gli artisti di questo gruppo rappresentano la scena sotto un ricovero aperto ai lati (Palazzo Venezia, Gloucester, New-York), tradizione che risale alla scultura dei sarcofagi, e mai vi troviamo la nascita nella grotta, che è molto più frequente in Bisanzio. Al contrario, il petto nudo del Salvatore nel Giudizio finale è un particolare di origine puramente bizantina, che il Cavallini non seguiva più. Non vi è tuttavia alcuna particolarità iconografica, che possa mostrare la diretta derivazione dei dipinti qui presi in esame da Bisanzio; tutti gli elementi

iconografici si trovano già in opere italiane anteriori, e dove il '200 italiano si allontana dall'oriente, le nostre pitture seguono l'esempio della terra natia.

Le Crocifissioni offrono una composizione più moderna; sono tutte drammatiche, complesse, con lo svenimento della Vergine e la Maddalena che abbraccia il piede della Croce; talvolta vi si vedono cavalieri nel fondo. Un particolare iconografico comune alle tavole di Urbino e di Monaco è la croce formata da tronchi naturali di albero.

La questione di cui non ci siamo ancora occupati, è di sapere a quale regione si debba attribuire la scuola dalla quale sono uscite queste opere. A risolvere il problema non ci aiutano i luoghi in cui sono attualmente conservati i quadri, poichè nessuno si trova più nel posto della sua prima destinazione. Un documento incollato dietro il quadro dell'Ascensione della Maddalena a Perugia ci spiega che questo piccolo capolavoro - il più bello di tutto il gruppo - proviene da Bologna, e involontariamente pensiamo al miniaturista Oderisio da Gubbio che lavorava a Bologna e che fu lodato da Dante, ma del quale nessun'opera è a noi pervenuta. Evidentemente il piccolo quadro è abbastanza bello e degno d'essere uscito dalla mano d'un artista, che il divino Poeta ammirava. Però, se confrontiamo il gruppo di pitture del quale ci occupiamo, con le miniature di Bologna, che avevano probabilmente tratti comuni con l'arte di Oderisio, bisogna riconoscere che non vi è alcun rapporto fra l'uno e le altre.


Fig. 7 – Scuola Cavallinesca Riminese; L'Adorazione dei Magi. Gloucester, Raccolta Parrey.

Mancando indizi sicuri da seguire, ho proceduto per eliminazione. Tutto considerato, le scuole italiane del principio del '300 non sono tanto numerose e per questa via mi son potuto convincere che l'arte di queste pitture ha dei rapporti strettissimi con quella di Giovanni Baronzio, Giuliano da Rimini e i loro seguaci; specialmente se confrontiamo la seconda tavola del Palazzo Venezia, che forma come la transizione fra le due scuole, con il dipinto firmato del Baronzio nella pinacoteca di Urbino, (*fig.* 9) non è più



Fig. 8 – Scuola Cavallinesca Riminese: Giudizio Universale e quattro altre scene.
New York, Raccolta Lehmann.



Fig. 9 - Baronzio: Quadro firmato - Urbino, Pinacoteca.

possibile alcun dubbio sulla nostra affermazione. Vi troviamo le stesse strane proporzioni, i capi molto lunghi, larghi in basso e stretti in alto, con teste piccole, nasi affilati, mento sporgente, piccoli occhi quasi chiusi, e infine la stessa rigidità nei movimenti. Confrontiamo per esempio l'Adamo della discesa al limbo del quadro di Roma con il Mago inginocchiato dell'Adorazione della tavola di Urbino, ovvero l'apostolo barbuto e dai lunghi capelli del primo col Simeone della Presentazione al tempio del secondo; si direbbe che gli stessi modelli hanno servito all'uno e all'altro.

D'altronde abbiamo un certo numero di piccoli quadri della scuola formata dal Baronzio e da altri maestri di Rimini. Questi sono:

1 - Roma, Pinacoteca Vaticana, N. 42: la Crocifissione fra i SS. Pietro e Paolo, e in basso Le tre pie donne al sepolcro di Cristo, insieme alla scena del « Noli me tangere », catalogata come scuola di Giotto.

2 - Stessa Galleria, N. 52: la Crocifissione, catalogata come scuola di Giotto.

3 - Stessa Galleria, N. 54: la Crocifissione con in basso S. Pietro in abiti pontificali, S. Paolo e S. Luigi di Tolosa (S. Luduvicus filius Carli), catalogata come scuola di Giotto (*fig. 10*).

4 - Stessa Galleria, N. 56: Deposizione

dalla Croce, anche essa della scuola di Giotto.

5 - Strasburgo - Galleria, N. 204: la Crocifissione, catalogata come della maniera di Ambrogio Lorenzetti (*fig. 11*).

6 - Già raccolta Gentili a Viterbo: la Deposizione dalla Croce (*fig. 12*).

7 - Vienna, Galleria Liechtenstein: l'Adorazione dei Magi, la Crocefissione e in basso sette santi, attribuita a Giotto (*fig. 13*).

Delle tavole del Vaticano il Sirèn ha trattato ultimamente (5), qualificando la prima come opera di Giuliano da Rimini o della scuola Bolognese anteriore al '330, i N. 52 e 56 della scuola romagnola e la bella Crocifissione N. 54 di Baronzio, la quale ultima opinione fu anche espressa molto tempo prima da Lionello Venturi (6), mentre il Berenson credeva quella pittura opera giovanile di Giotto. L'attribuzione Venturi-Sirèn mi pare possibile, ma non tanto convincente quanto quella della Deposizione dalla Croce di Viterbo - tavola finora quasi sconosciuta - allo stesso maestro.



Fig. 10 - Scuola Riminese: La Crocifissione.
Roma, Pinacoteca Vaticana.

Il piccolo quadro di Strasburgo e la tavoletta di Vienna sono stati certamente eseguiti sotto l'influenza immediata del Baronzio; non soltanto vi ritroviamo gli stessi tipi caratteristici, ma il primo inoltre sembra aver avuto la stessa strana forma della Crocifissione, che termina la tavola firmata di Urbino.

Benchè molto trasformata, la genesi di questa scuola si ritrova nell'arte del Cavallini. È vero che non vi è quasi più traccia delle sue proporzioni monumentali, pur tuttavia la ricchezza del panneggio e la sua varietà mi pare innegabilmente derivata dalla scuola romana, contrastando con le pieghe di Giotto, il quale è stato sempre considerato come l'ispiratore della scuola di Rimini. Di più vi troviamo i tipi frequenti nelle opere del Cavallini, sopratutto i vecchi con la barba corta, come Giuseppe d'Arimatea della Deposizione dalla Croce e molti altri, che per

brevità tralascio. Oltre a ciò la gradazione molto accentuata di luce e d'ombra in certi visi - particolarmente appariscente nella Crocifissione N. 54 Vaticano - è un altro elemento che proviene dal Cavallini e non da Giotto. Nel quadro del Baronzio, come in tutti quelli del Vaticano, in quello di Strasburgo e in quello di Viterbo, incontriamo nel fondo d'oro un'ornamentazione a foglie, tratto comune anche al quadro del nostro gruppo esistente in Venezia. Bisogna anche notare che la maggior parte di questi artisti ha largamente usato le stoffe intessute d'oro, come per esempio Giuliano da Rimini nella incoronazione della Vergine nella Pinacoteca d'Urbino, e altri autori di numerosi quadri, alcuni dei quali appartengono ad epoca molto posteriore, quadri che si trovano nella stessa Galleria. Infine somiglianze notevoli si possono osservare nel colorito, che, come abbiamo già detto, è quello della miniatura e che ritroviamo per esempio nella tavola del Baronzio a Urbino, il cui rosa pallido e verde olivo si potrebbero qualificare come opposizione alla gamma dei colori di Giotto.



Fig. 11 - Scuola del Baronzio: La Crocifissione. Strasburgo, Galleria.

Se desideriamo qui controprove iconografiche, possiamo averne in abbondanza. Così vediamo che anche i Riminesi conoscono la Deposizione dalla Croce, che figura fra gli affreschi dell'abbazia di Pomposa (7) e che forma anche il soggetto della tavola della raccolta Gentili; inoltre l'Adorazione dei Magi firmata dal Baronzio somiglia per la sua composizione, e principalmente per il tipo dei tre re, al quadro di Gloucester. Nella scena del Bacio di Giuda del medesimo quadro osserviamo che l'atteggiamento del Salvatore con la mano distesa è identico a quello del quadro di Venezia; qui egualmente si ritrova la particolarità romana già menzionata dei soldati che afferrano il Cristo nel momento stesso in cui Giuda dà il segnale. Le Crocifissioni del dipinto del Baronzio e del quadretto di Vienna sono del medesimo tipo che vediamo in qualcuna

delle tavole del nostro gruppo (Urbino, Monaco, New-York) e ritroviamo il tronco d'albero naturale formante la croce in due dei quadri della Vaticana (N. 52, 54) e in quello di Strasburgo. La Discesa al limbo della Cappella di Tolentino, il cui autore faceva parte della scuola riminese, è simile nella composizione ai due quadri del Museo di Palazzo Venezia: infine vediamo la Madonna e gli Apostoli inginocchiati nell'Ascensione tanto nel secondo quadro di Palazzo Venezia, quanto in uno degli affreschi dell'Abbazia di Pomposa.



Fig. 12 - Baronzio: La Deposizione - Viterbo, Raccolta Gentili.

I rapporti che uniscono il nostro gruppo di quadri da una parte alla scuola del Cavallini e dall'altra alla scuola di Rimini, determinano il loro posto fra le scuole e le correnti che si trovano nella pittura italiana al principio del '300. Senza dubbio i loro autori erano tutti della Romagna e per la maggior parte di Rimini stessa; pur non di meno seguivano l'arte del Cavallini, animatore della prima grande scuola che penetrò in questa regione. Questo giudizio equivale a dire che la scuola di Rimini, con le sue ramificazioni di Ravenna, Pomposa, Tolentino ed Offida, non fu giottesca. Questo non mi par dubbio e propenderei a credere che l'opinione contraria si possa spiegare soltanto per il fatto che quando il Cavalcaselle, il Brach e altri non vedevano che l'influsso di Giotto nella scuola di Rimini, il Cavallini era ancora un grande sconosciuto. Potrei ancora confermare la mia opinione con argomenti iconografici, che ometto, perchè qui non facciamo oggetto di studio la scuola riminese di questa tarda epoca. Del resto il Brach ha già notato che gli affreschi del Refettorio di Pomposa, che egli attribuisce a Giuliano da Rimini, presentano arcaismi estranei all'arte di Giotto.

Ciò che conferma la collocazione a Rimini di questo gruppo di pitture cavallinesche è il fatto che per documenti sappiamo che un buon numero di pittori riminesi lavoravano durante il periodo cui appartengono i nostri quadri: all'infuori del Baronzio, di Giuliano e di Pietro da Rimini, vi troviamo: Frater Fusculus (1292-1306), Zagnonus (1295), Magister Joannes (1300) Nerio miniatore (1306), Zangolo (c. 1336), Paolino Ciccoli (1345-1346), Gregorio (1348) Miginio (1350) e altri posteriori [8].

Gli otto quadretti, che formano oggetto del nostro studio, si distribuiscono durante questo medesimo periodo: i più antichi, quali la tavola di Perugia, la prima del Palazzo Venezia e quella di Gloucester, sembrano eseguiti verso



Fig. 13 - Scuola del Baronzio: L'adorazione dei Magi, la Crocifissione e Santi.
Vienna, Galleria Liechtenstein.

l'anno 1300; la 2ª tavola del nuovo Museo romano e quella di Venezia e di Monaco sono del primo quarto, e la metà del dittico di Urbino e il dipinto di New-York del secondo quarto del XIV secolo.

RAIMOND van MARLE.

(1) Questo pannello figurava all'esposizione d'arte senese a Londra e fu descritto dal Langton Douglas come opera di uno dei discepoli senesi di Giotto. Il quadro apparteneva allora alla collezione Stroganoff. V. L'arte 1914, pag. 264.

(2) ROGER FRY pubblicò questo quadro nel *Burlington Magazine, II*, 1903, 118, attribuendolo alla scuola del Cavallini; più tardi, in *Atheneum*, 4 Giugno 1914, lo ascrisse alla scuola Giottesco-romana.

(3) B. BERENSON. A Nativity and Adoration of the school of Pietro Cavallini in the collection of Mr. John G. Johnson. *Art in America* 1913, p. 17

(4) La gloria di S. Tomaso d'Aquino, con Averroè disfatto ai suoi piedi, figura forse per la prima volta nel pannello della Collezione Lehman a New-York, seguito poi dal Traini e da Benozzo Gozzoli. V. *P. Perdrizet et R. Jean. La Galérie Campana et les musées frcnçais*, Bordeaux, 1907, p. 58.

(5) *L'arte*, 1921, p. 25.

(6) *L'arte*, 1915, p. 9.

(7) A. BRACH, *Giotto's Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902, p. 19.

(8) Idem p. 74.

UNA TAVOLA DI MARCO PALMEZZANO.

Nel « Vero Ritratto di Roma moderna ecc. » (1) del 1645 a pag. 500 si legge « l'anno millecinquecento che fu del Giubileo sotto d'Alessandro VI, li fornari di Roma diedero principio ad una compagnia per quelli dell'arte loro e deliberando fare una Chiesa, hebbero quivi (al Foro Traiano) una piccola quale essendo parocchia l'unirono a quella di San Quirico e riservarono una divota Immagine della Madonna per trasportarla sull'altare maggiore della nuova che da' fondamenti cominciarono l'anno 1507 sotto il titolo di Santa Maria di Loreto ».

Questa immagine (*fig. 1*) dipinta su tavola a fondo d'oro, divenuta il segnacolo della Pia Congregazione dei fornari, incoronata nel 1660 dal « R. Cap. Sancti Petri de Urbe », è stata una vittima, diciamo così, della critica d'arte dei secoli passati.

Dapprima è l'ingiuria del silenzio. Infatti parecchie guide del 500 da me consultate, parlano della Chiesa e tacciono del quadro. Gaspare Celio (2) nel suo raro libretto del 1638, parla delle due tele laterali del Cav. D'Arpino e non fa menzione della tavola. Nel 1645, come già si è detto in principio, c'è un vago accenno al dipinto.

L'abate Filippo Titi (3) contrariamente alle sue abitudini di scrupolosità e precisione, pare non abbia visto la tavola, e il Vasi (4), anch'egli preciso ed accurato, lo imita nel silenzio, copiando e prendendo in blocco probabilmente da lui.

Il primo che ne accenni, e con senso critico, è il Nibby il quale nella sua « Roma nel MDCCCXXXVIII » (5) parlando della Chiesa di Santa Maria di Loreto, così scrive: « Ivi è una bella tavola antica, la quale esisteva già nella Chiesina demolita, e che da taluni, non saprei su qual fondamento, si reputa di Pietro Perugino, mentre al più può essere della sua scuola ». Suppongo che il Nibby abbia tratto la notizia da un inventario della Congregazione del 30 settembre 1824, (6) che io ho visto in archivio, e che a proposito del quadro in questione scrive « ..... del celebre *dicesi* Perugino... » In ogni modo l'attribuzione peruginesca risulta da fonte certa soltanto al principio del secolo scorso. La cosa è spiegabile con la mandorla che racchiude la Vergine,



Fig. 1 La Beata Vergine Lauretana - Roma, Chiesa di S. M. di Loreto al Foro Traiano.



Fig. 2 - L'eterno Padre benedicente - Roma, R. Galleria d'Arte Antica.

con gli angeli adoranti a simmetria bilaterale, e col San Sebastiano che a prima vista, arieggia, nel disegno del nudo, a scuola umbra.

Il Melchiorri (7) copiando probabilmente dal Nibby, scrive anch'egli « scuola umbra », e così il de Bleser, (8) e così poi l'Angeli (9).

Ultimi però a trattare dell'immagine, sono stati il Busiri (10) e il Fiamma. (11)

Il Fiamma nel suo opuscoletto commemorativo s'è contentato, per quel che ci interessa, di citare integralmente il Busiri. Questi invece, a quanto egli stesso assicura, intraprese pazienti ricerche per iscoprire di chi fosse veramente la tavola di Santa Maria di Loreto. Ecco i risultati delle sue indagini. Il Busiri, parlando del quadro « creduto fino a questo momento del Perugino » aggiunge, « leggendosi però in qualche autore la seguente memoria : « il beato Giovanni Angelico da Fiesole nato nel 1387, verso il 1417 dipinse col pennello addolcito dalla sua devozione la traslazione della Santa Casa », vennero dallo scrivente interpellati archeologi ed artisti di Roma, si fecero pratiche presso Firenze, Recanati, Cortona, nonchè in altre località d'Italia, onde conoscere ove fosse questo dipinto a fresco, o altra pittura del medesimo, ma ogni domanda riuscendo infruttuosa, e nel desiderio di rinvenirlo, si volle consultare un'antica memoria di Loreto del 1730 sotto il pontificato di Clemente XII e si è potuto constatare che la tavola esistente nella venerabile Chiesa di Santa Maria dei fornari al Foro Traiano, detta del Perugino, perchè fiorendo in quella stessa epoca (*sic*) dava così luogo all'equivoco ; era pittura del beato Angelico ed a conferma si è trovato nella stampa il giudizio e l'attestato « della celebre Accademia di San Luca, avendo i Professori di pittura espresso il voto giurato e pubblicato nel 1773 con rogito del notaio dell'Eminentissimo Cardinale Vicario, riconoscendo senza dubbio, in questa antica tavola un'opera bellissima del

celebre Beato e Venerabile Giovanni da Fiesole detto comunemente il Pittore Angelico. »

« Questa mia scoperta (prosegue il Busiri) deve incontrare molta soddisfazione specialmente presso gli artisti, che sino a questo momento l'hanno creduta del maestro del Sanzio ». Evidentemente non è il caso di discutere sul valore di queste fantasie.

Ed ora, accennata la breve e non gloriosa cronistoria delle attribuzioni passate, veniamo alla nostra..... e che San Luca, (il Santo, bene inteso), ci protegga.

Premettiamo intanto che la parte superiore della tavola con l' Eterno Padre benedicente, è al tutto rifatta. Poi, procedendo per gradi, un primo attento esame del dipinto ci porterà a concludere che, dati i tipi dei cherubini, l'acconciatura dei capelli e in genere il tipo del San Sebastiano, le nuvolette della mandorla rotondeggianti e sovrapponentisi, ci troviamo di fronte ad un'opera di scuola forlivese nella quale è evidente l'influenza di Melozzo da Forlì.

La fiacchezza poi, piuttosto pronunciata, che informa i personaggi, le figure campate in primo piano senza sfondo, e sopra ogni altra cosa le testine dei cherubini che aleggiano intorno alla mandorla, ci portano a concludere, (unitamente con altri argomenti specifici che verremo enumerando), che ci troviamo di fronte ad un'opera giovanile di Marco Palmezzano, lo scolaro preferito di Melozzo da Forlì.



Fig. 3 – Marco Palmezzano: L'Annunciazione – Forlì, Pinac. Com.

Ecco più analiticamente le ragioni e le ipotesi che ci inducono ad attribuire al Palmezzano l' opera in questione. Innanzi tutto, dopo le ragioni d'indole generale alle quali si è accennato, consideriamo i cherubini che circondano la mandorla, e facilmente troveremo somiglianze spiccatissime fra questi e quelli delle molte altre tavole del Palmezzano, somiglianze che, per alcuni, giungono alla quasi identità con la lunetta della Galleria Nazionale d'arte antica in Roma (*fig. 2*). Infatti, le stesse testoline ricciute, e le stesse testoline pelate; gli stessi nasetti a pallottola, le stesse guancie e fronti iperboliche.

I tipi della Vergine e dei Santi, non ancora marcatamente tondeggianti (il che denota che siamo di fronte ad un'opera del periodo giovanile del Palmezzano) trovano dei riscontri in

altri suoi lavori della prima maniera; così ad esempio, il tipo del San Rocco trova delle analogie con il Cristo che incorona la Vergine della tavola di Brera, e il tipo della Vergine dall'ovale un poco allungato e dal naso leggermente aquilino, si riattacca a quella della Chiesa di San Biagio a Forlì (che però è di un periodo più tardo).


Fig. 5 - Melozzo da Forlì: Gruppo d'Angioli, dettaglio - Roma, Sacrestia di S. Pietro.

Nell'Annunciata della Pinacoteca Civica di Forlì, (altra opera giovanile del Palmezzano), (*fig. 3*) troviamo ancora un riscontro nel tipo degli angioletti e nelle nuvolette tondeggianti careteristiche del Palmezzano, che continuerà a dipingerli fino all'ultimo della sua vita, quasi immutati.

Per accennar poi ad un dettaglio, notiamo che è possibile adattare al nostro quadro un'osservazione d'indole generale che il Venturi (13) fa, quando, accennando all'Annunciata di Forlì, così si esprime: « ... si può intravedere Palmezzano impacciato, che di frequente *fa tendere l'indice* alle figure per dar loro col gesto un qualche significato ». Il San Rocco a sinistra della Vergine, col suo indice teso, pare voler corroborare la tesi dell'illustre autore.

Infine, il colorito stesso delle carni, che nel nostro quadro è un po' troppo carico per la maniera abituale del Palmezzano, (il quale di solito dipinge nudi anemici o, meglio ancora, lignei di colore), questo stesso colorito, diciamo, trova perfetto riscontro nel San Girolamo della Galleria d'arte antica a Roma, e anzi, nei due quadri sono identiche anche le crepature dovute forse ad una medesima amalgama di colore. (14)

Quanto all'epoca cui possa attribuirsi il dipinto, abbiamo visto in principio che « nell'anno 1500 del Giubileo » la tavola già esisteva, e che intorno a sè raccoglieva un certo numero di devoti. Mi pare ragionevole supporre che Marco Palmezzano dopo aver terminato i lavori nella cupola di Loreto, sui disegni del maestro - che dirigeva l'opera, (quindi per lo meno nel 1494) e forse dopo la morte stessa di Melozzo, sia tornato a Roma, ove come opina il Venturi (15) era già stato come aiuto del Melozzo stesso, e che quivi da qualche devoto che aveva saputo delle sue fatiche lauretane, gli venisse allogata la tavola in questione.

Il Palmezzano accingendosi al lavoro sarà andato certamente a rivedere l'opera del maestro ai SS. Apostoli e ne avrà tratto il tipo del cherubino che sta alla base della mandorla (*figg. 4, 5*).

Anche ai SS. Apostoli deve essere stata tratta ispirazione per il San Sebastiano, (che è la figura che ha tratti più decisi nel segno) il quale sembra una deformazione un po' piagnucolante dell'Angelo musicante (con viola ed archetto) che ora sta nella sacristia vaticana. Altra ipo-

tesi assai probabile è che il Palmezzano, riannodando forse un'antica amicizia col seguace di Melozzo che ha dipinto a Tivoli i begli affreschi dell'oratorio di S. Giovanni Evange-

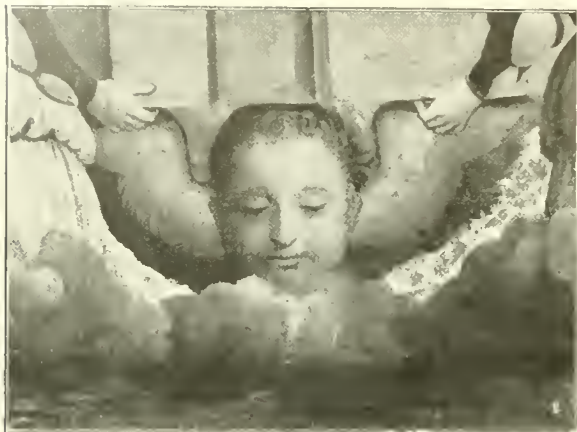


Fig. 4 – Marco Palmezzano – La B. V. Sameta, dettaglio. Roma, S. Maria di Loreto.

lista, abbia tratto dalla grande Assunzione da questi affrescata, il tipo della Vergine racchiusa nella mandorla, fiancheggiata, o meglio ancora, « *trasportata* » dagli angeli. Nel pennacchio in cui sono effigiati San Matteo e Sant'Agostino, degli affreschi suddetti, vi è un angelo inginocchiato di profilo, che ha una singolare rassomiglianza con quello che nella nostra tavola abbraccia il campanile della Santa Casa. Il fondo oro poi, e sopratutto la ineguaglianza di vigoria nel segno e nel colorito, che si riscontra fra i vari tipi del nostro quadro, fanno pensare che l'opera sia stata eseguita nella bottega di Antoniazzo Romano, che allora doveva essere il « foyer » di tutti quelli che si riannodavano al grande Melozzo, e che il Palmezzano, forse occupato negli affreschi di Tivoli, si sia fatto aiutare da qualcuno dei molti collaboratori dell'Aquilio.

Riassumendo: a me sembra, per le ragioni addotte, e per i confronti fatti, di potere attribuire la tavola di Santa Maria di Loreto a Marco Palmezzano, (coadiuvato da qualche collaboratore di Antoniazzo), il quale Palmezzano l'avrebbe dipinta nella seconda metà dell'ultima decade del 400.

Se sono nel vero, l'egregio prof. Calzini che nell'Archivio storico dell'arte [16], ha scritto una monografia del Palmezzano che si consulta sempre con profitto, potrà alla lista piuttosto lunga delle strane attribuzioni che hanno subìto alcune opere del Palmezzano, aggiungere ancora un esempio, che, dati i probabili precedenti sanluchiani, non sarebbe dei meno bizzarri.

CARLO GALASSI-PALUZZI

(1) *Vero Ritratto di Roma moderna*, ecc. ecc., edito in Roma appresso Francesco Moneta, 1645, pag. 500.

(2) *Memoria fatta dal sig. Gaspare Celio delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune Chiese, facciate e Palazzi di Roma*. Napoli, Scipione Bonino, 1638.

(3) FILIPPO TITI. *Nuovo studio di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma, Palazzi Vaticani, di Monte Cavallo e altri*. Roma, MDCCVIII. Per il Zenobi; pag. 252.

(4) MARIANO VASI. *Itinerario istruttivo di Roma*, ecc. Roma, 1714. Per Luigi Perego Salvioni.

(5) *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII* descritta da ANTONIO NIBBY. Roma, Tip. delle B. Arti 1839 — parte prima moderna, pag. 378.

(6) Archivio della Confraternita dei fornari, scansia I, parte II Num. 14. Lett. B. B. In questo fascicolo sono riuniti parecchi inventari, tra i quali, interessante, un altro del Luglio 1824, ove il nome dell'autore è rimasto prudentemente in bianco, un altro ancora del 4 agosto 1836 porta addirittura « un quadro della B.ma Vergine di Loreto coi SS. Sebastiano e Rocco del celebre Perugino »... Forse il Nibby ha visto anche questo inventario, ma la sua frase « da taluni *si reputa* » mai fa pensare che si riferisca piuttosto al *dicesi* dell'inventario precedente.

(7) MELCHIORRI G. *Guida Metodica di Roma e suoi contorni*, ecc., ecc., Roma 1840, pag. 348.

(8) BLESER (de). *Le chanoine - Guide du voyageur catholique*, ecc., ecc., Louvain, Charles Fonteyn 1878, pag. 256.

(9) ANGELI D. *Le Chiese di Roma*. Roma Soc. Edit. Dante Alighieri, pag. 310.

(10) BUSIRI VICI. *A. Fiat. Devoto tributo nel sesto centenario della traslazione della Santa Casa Nazzorena di Loreto*. Anno 1874. Stab. Tipog. G. Civelli, pag. 126 e seg.

(11) FIAMMA FREDIANO L. *La Chiesa di S. M. di Loreto del pio sodalizio dei Fornari Italiani*. Roma, Tip. Artigianelli di S. Giuseppe, 1894.

(12) Pregato da me l'egregio Cav. Guasco, archivista capitolino e segretario dell'Accademia di S. Luca, ha intrapreso, secondo il suo costume, delle accuratissime indagini per iscoprire il documento.... incriminato. L'esito è stato negativo, ma ciò non toglie che la, diciamo così, perizia, possa essere della migliore autenticità, essendo conosciutissime molte dichiarazioni del genere rilasciato dagli accademici, e non passate in archivio.

(13) ADOLFO VENTURI. *Storia dell'Arte Italiana*. Volume VII. Parte 2a pag. 68.

(14) Ultimamente, dopo il restauro eseguito dal Prof. Venturini-Papari, disotto al forte « beverone » è ritornato in luce l'antico colorito, anemico e ligneo come nelle altre pitture del Palmezzano. Risultato che si otterrebbe col San Girolamo della Gall. Naz. di Arte Antica e sottoponendolo ad egual trattamento. Restano naturalmente le identità di crepature.

(15) VENTURI A. *Op. cit.*, pag. 64.

(16) E. CALZINI. *Archivio storico dell'Arte*, anno 7°, 1893.

BARTOLOMEO PELLERANO DA CAMOGLI.

Una breve nota del Di Marzo [1], riferita dal Varni [2] e dall'Alizeri [3], che con il sussidio di alcuni documenti rivendicarono il pittore alla nativa Liguria, un cenno sommario della tavola del Museo di Palermo nel Crowe e Cavalcaselle [4], un rapido esame di essa per opera di Adolfo Venturi [5]: ecco quanto di sostanziale [6] si è scritto da eruditi e da studiosi intorno a Bartolomeo da Camogli. E se penso alle lunghe pagine consacrate ad artisti assai meno degni, non mi pare del tutto inutile, ora che a lui può ragionevolmente attribuirsi un'altra opera, riferire ancora i documenti genovesi, e, pubblicandone per la prima volta la fotografia [7], ritornare su la tavola del Museo Nazionale di Palermo.

I documenti che riguardano Bartolomeo sono i seguenti:

1339, 2 febbraio — Assume come garzone certo Simonino de Meraldo da Rapallo con l'obbligo di lavorare *in apotheca quam dictus Bartholomeus conducit et tenet Janue in contrata Palacii Abatis Populis et in quocumque alio loco que voluerit dictus Bartholomeus in Janua et districtu usque ad annos duos proxime venturos.*

1341, 10 febbraio — Apparisce creditore di otto lire genovesi verso un altro pittore dello stesso casato, forse suo congiunto, Antonio Pellerano da Camogli.

1346, 30 marzo — Stipula un contratto per l'esecuzione di un'ancona da collocarsi nella chiesa di San Siro di Genova. Promette l'opera nel termine di tre mesi. Di essa non si ha più traccia. [8]

1349, 3 marzo — Risulta morto da un atto con il quale Bartolomeo Castagna da Voltaggio dichiara di aver ricevuto da Emanuele Pellerano da Camogli, tutore dei figli ed eredi del *quondam* Bartolomeo, la somma di lire venti e soldi uno di Genova *que sunt ad complementum tocius ejus quod ipse quondam Bartholomeus seu ejus eredes mihi dare et solvere teneretur seu tenentur pro pensione cujusdam domus mee posite Janue in contrata seu in plathea Palacii quam conducebat a me ipse quondam Bartholomeus videlicet de toto tempore preterito et finito in Kalendis novembris proxime preteriti.* Con altro atto stipulato lo stesso giorno il medesimo Bartolomeo Castagna *consensum et voluntate Manuellis Pelerani de Camulio* concede la bottega stessa al pittore Giovanni da Rapallo *usque ad annos quinque proxime completos et inceptos in Kalendis novembris proxime preteriti de MCCCXXXX octavo.* Dalla dicitura dei due documenti possiamo dedurre che se nel marzo 1349 gli eredi di Bartolomeo si limitarono a pagare il fitto della bottega fino al 1° novembre 1348 e da questa data, perdurando ancora il loro diritto di locatari, la locazione stessa venne rilevata da un altro pittore, forse già collaboratore di Bartolomeo, è molto probabile che questi morisse nell'ottobre del 1348.

La tavola del Museo Nazionale di Palermo che rappresenta la Madonna dell'Umiltà, la solita figura di madre allattante seduta sul suolo con a' piedi la luna falcata ed un nimbo di dodici stelle, è così datata e firmata:

N[ost]RA - D[omi]NA - DE - HUMILITATE - MCCCXXXXVI - HOC - OPUS - PINSIT - MAGISTER - B[ar]TOLOMEU[s] - De - CAMULIO - PINTOR.

Proviene da San Francesco di Palermo, ma che sia stata dipinta originariamente per questa

chiesa, dove i mercanti genovesi avevano in patronato una cappella, nessun documento lo attesta e nessun autore lo dichiara esplicitamente. Tuttavia quando il Di Marzo ed il Mauceri [9], nell'esprimere l'ipotesi che i Genovesi anteriormente alla cappella costruita nel 1472 avessero nella chiesa francescana un proprio altare, si basano su la data del 1346 che è segnata su la tavola di Bartolomeo, affermano implicitamente che questa fu eseguita per la chiesa di Palermo.

L'Alizeri aveva pensato invece che l'opera dovesse provenire dalla Chiesa di San Marco di Genova per la quale certa Caterina di Gioachino da Fontanegli con testamento del 19 aprile 1348 aveva lasciato in legato una casa in borgo Prè *in auxilio faciendi et costruendi unam cappellaniam in dicta Ecclesia ad altare Sanctae Mariae de Humilitate que ibi fieri debet et jam incepta est.* « Le quali parole, nota l'Alizeri, dimostrano che l'altare preesisteva al 1348, e forse è da recarne la fondazione a Prete Giovanni de Medici di Camogli che gli anni addietro reggeva la chiesa. Par confermarlo una postilla, in certe pagine cartacee aggiunte alle pergamene, del seguente tenore: *Reperitur in cartolario B: Capella ordinata seu instituta in Ecclesia Sancti Marchi de Juana per Presbiterum Joannem de Camulio: lochi XIX 3 4, compreso certi lochi che lasciò Luchineta figlia q. Nicolai de Camulio in dicto cartulario B.* L'epoca delle fondazioni e la patria del fondatore nonchè de' primi benefattori ci lasciano ben poco dubbio che la tavola di Bartolomeo da Camogli non fosse in origine lavorata per l'accennata Cappella, le cui memorie nel manoscritto suddetto proseguono fino al 1595. »

A prescindere dall'osservazione, abbastanza ovvia, sulla manchevolezza delle notizie documentali riferibili alla costruzione dell'altare, basta pensare che nel 1595, quando cessano le memorie relative alla cappella di Santa Maria dell'Umiltà, i mercanti genovesi di Palermo avevano già abbandonato la chiesa di San Francesco [10], donde la tavola proviene, per escludere l'ipotesi dell'Alizeri. La congettura poi che potrebbe affacciarsi alla mente di chi esamini i documenti (e già ad essa aveva accennato il Varni), quella cioè che la tavola di Palermo possa identificarsi con l'ancona eseguita da Bartolomeo nel 1346 per la chiesa di San Siro e della quale non si hanno più traccie, mancherebbe, come quella del Di Marzo-Mauceri, di sicuri dati di riferimento.

Per cui su la poco interessante questione dell'origine nulla possiamo dire di conclusivo per quest'opera, come nulla possiamo accertare per l'altra che trovasi oggi nella quadreria del Museo d'Antichità di Cagliari, proveniente dal convento di S. Domenico, dove era collocata nel mezzo di un altare settecentesco nella Cappella delle Grazie. Lo Spano [11] riferisce la bizzarra tradizione che sia stata ritrovata in S. Domenico sotto una campana. Potrebbe invece provenire dall'antica chiesa francescana del Gesù, demolita nel secolo XVIII, dove originariamente, e prima della costruzione della chiesa di S. Caterina — inizi del Seicento — l'Arciconfraternita dei Genovesi aveva la sua Cappella.

Le fotografie qui riprodotte mi dispensano dal descrivere i due dipinti e dall'insistere sui loro riscontri formali per giustificare l'attribuzione della Madonna col Bambino di Cagliari a Bartolomeo. La simiglianza nella composizione di alcune parti, nella esecuzione, nella stilizzazione formale risulta chiara dal confronto delle due opere. La derivazione dalla pittura senese, e più propriamente l'imitazione di Lippo Memmi, è manifesta nella nobiltà delle figure, nella formula di concezione dei visi, nella spiccata tendenza all'allungamento delle figure, nelle « blandizie lineari », perfino nella forma delle mani con le dita sfilate, negli occhi stretti sotto il grande arco delle sopracciglia, fissi lontano, nella testa dolcemente china, nella bocca piccola racchiusa



Fig. 1 – Bartolomeo Pellerano da Camogli: Madonna dell'Umiltà – Palermo, Museo Nazionale.



Fig. 2 – Bartolomeo Pellerano da Camogli: Madonna e Bambino. Cagliari, Museo d'Antichità.

fra due solchi, nel collo alquanto grosso. Anche l'Annunciazione, rappresentata nei pennacchi dell'arco trilobo tra finte tessere cosmatesche, è di stampo senese. Più robusta che in Lippo, specialmente nella tavola di Cagliari, è la costruzione del bambino, che si avvicina al tipo che Duccio agli inizi del Trecento trasse da Cimabue e trasportò nell'arte senese: vestito della tunica e del pallio, forte romano imperioso sta su le ginocchia della madre, saldo come in trono. Il rapporto affettuoso fra Madonna e Bambino, che nello sviluppo della pittura senese prende atteggiamenti sempre più famigliari, rimane obbligato a le formule tradizionali nella Madonna dell'Umiltà di Palermo ma si affievolisce nella tavola cagliaritana. Nella quale il Bambino, staccato dal grembo materno (senza troppa fatica chè sfiora appena con le piccole dita la mano della Madonna e questa appoggia leggermente la sinistra su l'omero del figliolo) e spogliato dell'attributo infantile del cardellino, potrebbe sedere — statuario — in mezzo ai dottori per la sacra disputa. La figura del Bambino è dunque studiata su gli esemplari senesi: ma non dobbiamo escludere che nella sua solida costruzione sia da riconoscere inoltre un singolare diretto influsso della scultura.

Premessa la considerazione di carattere generale che durante tutto il Trecento anche nei pittori senesi l'impasto coloristico bizantino-duecentesco, si fa più o meno, fluido e trasparente per lasciar meglio trasparire la costruzione lineare ed il chiaroscuro tutte le volte che il senso della forma fu sentito, più o meno, secondo gli intenti e i mezzi giotteschi, possiamo affermare senza esitazione che anche nei riguardi del colore Bartolomeo è dentro la tradizione senese. Su le forme ben costrutte i colori — che da le superfici accostate più non si riflettono su l'originario fondo d'oro, sostituito da un'opaca tinta giallastra nella tavola di Cagliari — si distendono chiari delicati soffusi di tenui velature.

Le carni sono verdognole, leggermente ombrate negli incavi con poche luci moderate nelle parti salienti. I colori delle vesti, dove manca la tinta bruna di un rifacimento posteriore — e le fotografie rivelano da sè dove è passata sommaria e pesante la mano del restauratore — mantengono sempre la loro ricchezza ed il loro forte rilievo e si accostano talvolta con dissonanze cromatiche; nella tavola di Palermo, ad esempio, il manto azzurro della Vergine si distende sul campo giallo del pavimento ed in quella di Cagliari il giallo del rovescio del mantello serpeggia caldo fra un azzurro ed un rosso.

I colori delle vesti del Bambino si ravvivano per aiutare la linea a rilevare la figura: la tinta del mantello, rosea-splendente a Cagliari per le lacche della tunica che traspariscono dal tenue tessuto, gialla a Palermo, emerge in pieno risalto dalla massa azzurra del manto materno con forte effetto di rilievo cromatico.

La tavola di Palermo, rispetto a quella di Cagliari ha perduto qualche finezza di esecuzione, ma in essa Bartolomeo ha sciolto talune rigidezze nell'atteggiamento della Madonna, ha rinfrancato « la posa ». Non solo il più intimo raccoglimento fra madre e figlio poppante e le necessità pratiche derivanti dal diverso atteggiamento della madre che offre il seno hanno influito su la composizione del gruppo; oltre questi fini extraestetici vi sono dei motivi intrinseci alla visione artistica nel portare avanti la spalla sinistra, nel distaccare il braccio destro dal corpo mentre l'avambraccio s'appoggia alla gamba destra. Questo miglioramento mi fa pensare che la tavola di Palermo sia un poco posteriore a quella di Cagliari; e la realizzazione del rilievo formale che è in quella meglio precisato mi confermano in questa ipotesi.

La Madonna dell'Umiltà di Bartolomeo non rimase senza imitatori; se non discendono da un modello comune, e mi par meno facile pensarlo, la tavola della raccolta Holden a Cleveland (Ohio), pubblicata da Mary Logan Berenson nella *Rassegna d'Arte* (1907, fasc. I), deriva probabilmente da la tavola di Palermo. In questo caso invece che a scuola senese « con traccie di influenza di Bartolo di Fredi » bisognerebbe meglio pensare per essa ad un maestro ligure o che ha lavorato in Liguria nell'ultimo quarto del secolo XIV. L'ipotesi che la tavola di Bartolomeo non sia stata dipinta originariamente per Palermo, dove negli ultimi decenni del Trecento prevalevano altre tendenze, trarrebbe da questa conclusione una inaspettata conferma.

Molti altri problemi rimangono a chiarire su



Fig. 3 – Arte ligure del sec. XIV? Madonna e Bambino. Genova, Chiesa di S. Maria in Castello.

la pittura trecentistica in Liguria: meglio indagando si potrà vedere quali artisti prima di Bartolomeo abbiano trasportato in Genova e nel territorio la tradizione senese che egli impose fra il quarto e il quinto decennio del Trecento. Potrebbero acquistare così una entità concreta quel Maestro Tura pittore senese (12), che nel 1303 si obbliga di eseguire un'ancona, forse per la chiesa di San Bernardo di Peraldo, e quel l'Opezzino da Camogli — padre di Bartolomeo secondo una supposizione dell'Alizeri — che è ricordato in due documenti del 1302-3 (13). Si potrà rivolgere un nuovo esame a le opere della seconda metà del secolo ponendole a riscontro con l'arte di Bartolomeo e tentare l'identificazione di quel Giovanni Re da Rapallo (14), *pictor storiarum*, del quale possiamo seguire su i documenti la

varia e considerevole attività dal 1448 al periodo 1457-67 quando lavora nel Palazzo Ducale di Genova a fianco di Barnaba da Modena[15] e si obbliga per un polittico con la Confraternita di S. Ambrogio. Si potranno infine raccogliere intorno a queste due tavole di Bartolomeo altre opere — sconosciute o non identificate — che presentino con essa identità stilistiche e che possano a lui ragionevolmente attribuirsi[16]. Le Madonne di Cagliari e di Palermo saranno le pietre di paragone per le nuove ricerche in Genova e nella provincia, *in districtu*, dove, come risulta dal documento del 1339, egli spiegò la sua attività di pittore.

Altri elementi potranno dunque fornirsi all'analisi della pittura trecentistica nelle Riviere di Liguria; credo tuttavia che non potrà mutare il giudizio sintetico che può trarsi dall'esame dell'arte di Bartolomeo da Camogli e di Nicolò da Voltri[17], il punto mediano e la fine di questo ciclo artistico provinciale: in Liguria nel secolo XIV non riuscì a stabilirsi una scuola pittorica locale « specificatamente determinata in senso stilistico; » la pittura rimase per tutto il Trecento un genere d'importazione, e poichè a la tradizione senese non si apportarono modificazioni secondo principi di origine diversa, possiamo aggiungere che questo genere venne importato da Siena.

La scuola pittorica senese che come è noto aveva in sè elementi di facile divulgabilità, tese specialmente verso Roma e la Maremma, penetrò profondamente nelle Marche e nell'Umbria, si diffuse anche per le coste tirrene, da Pisa lungo le Riviere di Liguria, dove è prevalente l'irradiazione dell'arte di Simone e di Lippo.

Bartolomeo Pellerano è tutto dentro questa tradizione, profitta del linearismo senese, assimila da Siena gli elementi artistici più squisiti, colorismo e decorativismo, ed assimila anche l'elemento psicologico dell'arte sua: imitazione decisa, nella quale però non si è perduta la nobiltà intrinseca del prototipo senese; come avvenne più tardi negli imitatori provinciali, dentro e fuori le terre di Liguria, nella seconda metà del Trecento, che spogliarono i modelli della loro elevatezza sentimentale, del virtuosismo del segno, per conservare solo lo spirito di ornamentazione: l'apparato. Apparatori e non pittori.

Bartolomeo è ancora pittore: egli che era vissuto fino ad oggi nell'ombra fra i documenti quasi obbliati dell'Alizeri e la tavola, poco nota, di Palermo merita di occupare un posto più in luce nella storia della pittura trecentistica.

CARLO ARU.

(1) *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni fino alla fine del sec. XIV*, Palermo 1862, vol. II, p. 172 sgg. *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 38 sgg.

(2) *Appunti artistici sopra Levanto*, Genova 1870, pp. 46, 135

(3) *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*, Genova 1870, vol. I. cap. II p. 123 e sgg.; App. p. 398 sgg.

(4) *Storia della pittura etc.*, Firenze 1887, T. IV, pagina 118.

(5) *Storia dell'Arte italiana*, vol. V, p. 999 sgg.

(6) Nulla rimanendo di lui, firmato, nelle città e paesi della Liguria, di lui tacciono gli eruditi secentisti e settecentisti, quali il SOPRANI, il RATTI, lo SPOTORNO. Fra i moderni il SUIDA (*Genua*, Leipzig 1906) si è accontentato di riportare le notizie dell'Alizeri senza curarsi di esaminare la tavola di Palermo che poteva costituire il punto di partenza per una più giusta determinazione di alcune opere esistenti in Genova e da lui genericamente attribuite al sec. XIV.

(7) Ringrazio vivamente il Chiarissimo Prof. Ettore Gabrici, Soprintendente ai Musei della Sicilia occidentale, per la fotografia che mi ha gentilmente favorito.

(8) Nella chiesa di San Siro, 4a cappella a destra, è conservata una Madonna su tavola, genericamente attribuita nelle guide al sec. XIV. È opera di Nicolò da Voltri, come risulta dagli evidenti riscontri con le Madonne di San Donato di Genova e della Pinacoteca di Savona. L'*Arte* ha in corso di stampa una mia breve illustrazione di quest'opera.

(9) *Antonello Gaggini e l'altare di San Giorgio* in *Arte*, vol. V (1902), pp. 180-183.

(10) Verso la fine del Cinquecento era già costrutta la chiesa di San Giorgio dei Genovesi. Cfr. lo studio citato del DI MARZO e MAUCERI.

(11) *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 267.

(12) ALIZERI, op. vol. cit. p. 93,

(13) ALIZERI, op. vol. cit. pp. 91, 395, 397.

(14) ALIZERI, op. vol. cit. pp. 137, 139, 141, 142, 145, 147, 405.

(15) SUIDA, op. cit. p. 42, indica il 1361 come l'anno iniziale dell'attività di Barnaba da Modena in Genova; A. VENTURI, op. cit. p. 948, il 1367. Nei cartolari della Masseria del Comune trovasi invece all'anno 1364, 26 aprile, registrato il primo pagamento di lire 12 e soldi 10 a complemento di lire 76 e soldi 10 per pitture eseguite nella cappella del Palazzo Ducale ed in un ancona (ALIZERI, op. vol. cit. p. 136).

(16) Nell'altare di San Biagio in Santa Maria di Castello di Genova il Lomi ha inquadrato la scena del martirio del Santo intorno ad una Madonna col Bambino attribuita genericamente al sec. XIV. Non ho potuto ancora vedere questa tavola che dall'esame di una fotografia, gentilmente favoritami dalla R. Soprintendenza ai Monumenti della Liguria, mi sembra di grande interesse per lo studio della pittura trecentistica genovese. La ridipintura, oltraggiosa e quasi totale, della bella Madonna col Bambino non consente conclusioni molto sicure; tuttavia mi par certo che essa riveli riscontri così significativi con le opere di Bartolomeo Pellerano da farci desiderare che una cauta ripulitura del dipinto consenta un esame più conclusivo. La figura del Bambino richiama ancora, più decisamente di quella cagliaritana, il tipo caratteristico che Cimabue trasse dalla tradizione romana.

(17) Cfr. L. VENTURI, in *Arte*, vol. XXI (1918), pp. 269-277.

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA NAZIONALE DI URBINO.

La Galleria Nazionale delle Marche in Urbino si è notevolmente arricchita in questi ultimi anni per acquisti e per depositi; e di siffatto accrescimento si vien fornendo notizia su svariate riviste [1].

Qui si vuol far cenno di taluni dipinti, dal XV

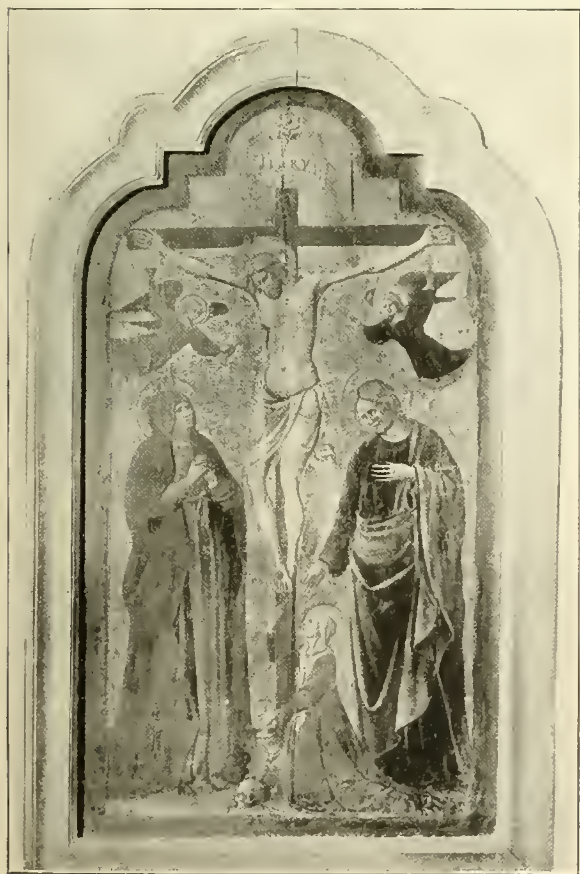


Fig. 1 - Antonio da Fabriano: Crocifissione. Urbino, Galleria Nazionale.



Fig. 2 - Antonio da Fabriano: Madonna. Urbino, Galleria Nazionale.



Fig. 3 - Maniera di Lorenzo Monaco: Annunciazione. Urbino, Galleria Nazionale.

al XIX secolo, illustrando quelli inediti, ricordando soltanto quelli già noti.

Il primo luogo va dato a due opere di Antonio da Fabriano. Di questo considerevole e singolare maestro marchigiano della seconda metà del Quattrocento la Galleria nulla poteva vantare, ed era deplorevole lacuna benchè la regione marchigiana molte opere offra di lui. Certo quelle ora acquistate non sono fra le migliori manifestazioni del suo temperamento, il cui maggior titolo è l'esser sfuggito all'azione del suo affascinante conterraneo, Gentile da Fabriano, sia pure per cedere ad influenze esotiche, onde deriva quel che di aspro le sue opere presentano nella loro sinteticità vigorosa, espressiva, un po' rude.

Per conoscerlo a pieno bisogna vedere il *San Girolamo* della Collezione Fornari a Fabriano datato 1451, il *Polittico* di Santa Croce a Sassoferrato, il *Cristo crocifisso* del Museo di Matelica, che è la estrinsecazione più cospicua della sua arte, in cui ogni crudezza di forme e di spiriti si rasserena in un modellato stupendamente sintetico, in ritmo mirabile di forme, in augusta espressione di vita interiore.

I due dipinti entrati nella Galleria di Urbino appartenevano alla Congregazione di Carità di Serra de' Conti ed eran custoditi nella Canonica della Chiesa Parrocchiale, con tutti gli inconvenienti ben noti che da tale stato derivano. Essi formavano originariamente uno stendardo su tavola (m. 1.14 × 0.65), rappresentante l'uno *Cristo crocifisso* assistito dalla Vergine, da Giovanni, dalla Maddalena genuflessa, oltre che da due angeli, i quali raccolgono in coppe il sangue divino (m. 1.14×0.56), l'altro (m. 1.14×0.65) la *Madonna in trono col Bambino nel grembo* adorati da quattro angeli e da quattro confratelli.

La ragione della loro minore nobiltà rappresentativa rispetto ad altri saggi del maestro va ricercata sopratutto nella natura dell'opera stessa: per gonfaloni e stendardi, prevedendone e l'uso continuo ed il facile deterioramento, gli artisti non si davano gran pena. Esemplari di Tiziano, del Signorelli, del Crivelli, nella stessa Galleria di Urbino, lo affermano. Tuttavia essi costituiscono sempre un documento tipico dell'operosità di Antonio e della pittura marchigiana del secolo XV.

La *Crocifissione* è intesa non come azione vissuta, ma qual figurazione sacra, la rievocata onnipresente immagine del sacrificio divino. È espressa in una concezione sintetica che la sfronda di ogni elemento complementare, per definirla soltanto nei valori significativi. Per ciascuna figura la notazione del sentimento assorbe il fervore dell'artista, che riesce a stampare nelle forme, allungate e scarnificate con accentuazione quasi trecentesca, movimenti di profonda vitalità interiore. Ma, pertanto, il senso figurativo non s'offusca, non è rinnegato nè nella composizione tradizionalmente simmetrica e bilanciata, nè nella determinazione delle proporzioni e della struttura delle figure, nè nel gioco del panneggio. Il corpo



Fig. 4 - Orlando de Merlini: Madonna e Santi - Urbino, Galleria Nazionale.

seminudo del martire è descritto e modellato con fresca eleganza, pur nella sua deficienza carnosa, che, pertanto, sembra rilevarne vie più lo spirito di grazia.

Anche la figurazione della Vergine è concepita con rigore ieratico così spiccato da richiamare visioni e modi notevolmente arcaici, benchè in tutte le figure, segnatamente in quella del Bambino e dei fratelloni, s'esprima chiaramente l'intima vita, austera e soffusa di melanconia in quello, irrompente con drammatico ardore in questi. Come monumentalità di linee, equilibrio, gioco ritmico, vige il medesimo canone che ha presieduto alla elaborazione della rappresentazione precedente. Solennemente domina, riempiendo di sè lo spazio, la figura della Vergine, che pare assommare in quella sua opulenza tutte le potenze della natura e tuttavia rassicurare le creaturine intorno della sua bontà salda e serena.

Di poco anteriore allo stendardo di Antonio da Fabriano, cioè alla metà del secolo XV, si può riportare un'*Annunciazione* (tav. 1.76 1.77), che proviene da Macerata Feltria (provincia di Pesaro Urbino). Il suo stato di conservazione ha reso necessario un laborioso restauro, egregiamente condotto dal prof. Gualtiero De Bacci Venuti, che ha rimediato come meglio si poteva alle considerevoli perdite di colore.

L'indirizzo artistico cui si può avvicinare è quello segnato da Lorenzo Monaco. Non si riscontrano le asprezze gagliarde del frate, nè il suo intenso colorismo, ma quella sua ricerca lineare di grazia ritmica nel definire le masse dei corpi, il panneggiare, gli atti, che nell'esemplare urbinate assume inflessioni leziose in un magistero artistico che riflette provincialmente le grandi qualità tecniche del maestro toscano. Le architetture son vedute con fragilità e deficienza di sviluppo non scevra di vaghezza ornamentale, ma che contrasta con i possenti volumi corporei delle figure, al cui pieno risalto giova il panneggiare straordinariamente sobrio. Spiccati accenni decorativi si hanno nella tunica dell'angelo, nel dispiegamento delle sue ali, nella animazione del fondo; e la nota ornamentale è quella che informa tutta la rappresentazione.



Fig. 5 - T. Zuccari: Madonna col Bambino - Urbino, Galleria Nazionale.

Contemporaneo ad Antonio da Fabriano si può considerare Pietro Alemanno, del quale si è ottenuto in deposito dalla Galleria di Ascoli Piceno un cospicuo dipinto. — già edito — rappresentante la *Madonna col Bambino ed Angeli* (tavola, m. 1.30 ×0.55).

Alle soglie del Cinquecento ci riporta una debole tavola (m. 1,49 1.85) segnata:

HORLANDUS.D.ME
RLINIS.
PEROSINUS |
PINXIT. 1501;

venuta, insieme alla *Annunciazione*, di cui si è già toccato, da Macerata Feltria.

Di questo pittore si hanno anche opere a Santa Maria in Mattarello a Ferentillo e ad Albacina. Raffigura la *Incoronazione della Vergine fra Sant'Antonio abate, San Giovanni Battista, San Lorenzo* e *San Giacomo.* La ricerca del sentimento anche nell'opera di Urbino, che è fra le sue migliori, non trova rispondenza adeguata nelle possibilità tecniche. È da considerarsi come documento artistico, essenzialmente.

Meno modeste sono due opere del tardo secolo XVI. L'una si deve a Taddeo Zuccari, e raffigura

la *Vergine col Bambino* (tela, m. 0.98 0.72). Le caratteristiche di Taddeo si palesano segnatamente nella testa del Pargolo, dall'ampia chioma raggiata e ricciuta, oltre che nella grazia leggermente affettata con la quale è intesa la figurazione, nell'insieme, negli atteggiamenti, nella definizione delle mani. V'ha organicità compositiva, senso di corporeità in rigoglio di forme, leggerezza di panni, grazia di lumi. Ma un restauro eseguito prima di far dono del dipinto alla Galleria e inteso a ripristinare ogni parte, a stender nuovamente le velature, a intonare cioè e definire tutto, altera le note distintive dell'opera.

Ad una donazione si deve anche l'altro dipinto. Esso è di mano dell'urbinate Filippo Bellini, che, nato fra il 1550-55, fu scolaro del Barocci ma sentì l'azione di Paolo Veronese, com'è attestato ad evidenza in altra sua opera posseduta dalla Galleria di Urbino, raffigurante *Santa Caterina, Santa Maria Maddalena* e *Sant'Apollonia che adorano la Madonna col Bambino fra Angeli.* Questo artista lavorò molto nelle Marche ed a Fabriano lasciò la sua maggiore opera, i freschi ed i quadri con i quali adornò l'Oratorio della Carità, in cui è sentimento pittoresco e fantasioso del paese, dignità elegante in talune figure, sotto il vivo influsso del Barocci e richiami al Veronese ed a Lorenzo Lotto.

Nel dipinto urbinate è rappresentata su tela (1.21 1.36) la *Madonna col Bambino fra due Santi,* che staccano sopra un fondo architettonico a colonne tortili, con respiro di paese d'ambo le parti. È segnato:

PHILIPPVS VRBINAS PINXIT.

A promuovere tal dono s'adoperò il dott. Achille Bertini Calosso.

Al Barocci ed al Veronese è inspirato un altro dipinto passato nella Galleria per il mecenatismo del comm. Alipio Alippi. Rappresenta *Santa Caterina d'Alessandria* (tela, m. 1.81 × 1.09), la quale s'erge appoggiata ad una enorme ruota



Fig. 6 - Claudio Ridolfi: S. Caterina.
Urbino, Galleria Nazionale.

contro il vasto cielo. L'autore di quest'opera era sconosciuto, ma rilevando la commistione di elementi barocceschi e paoleschi, il carattere dello sfondo di paese, oscuro, basso, avvivato da velature rosate, schiarito all'orizzonte dall'albore mattinale, lo scenario inquadrato da alberelli di singolare lineamento, l'aria del volto della santa, il gettare del manto ed altre caratteristiche, si può esser certi di non errare pronunciando il nome di Claudio Ridolfi, detto Claudio Veronese (1560-1640), il quale molto operò ad Urbino; quivi si conservano ancora numerosi saggi di lui, il cui raffronto autorizza l'attribuzione. La santa è una figura imponente, trattata con larghezza decorativa, anzi scenografica. Una vivace illuminazione anima ampiamente la ricca tunica

damascata, bianca a fiorami aurei, il manto giallo ad ornamenti dorati e risvolti violacei, gettato intorno alla persona, mentre intense velature rosse modellano l'incarnato del volto e delle estremità. La derivazione dalla famosa *Santa Barbara* di Palma Vecchio è troppo evidente perchè si avverta la necessità di illustrarla; richiami efficaci si hanno altresì a Paolo Veronese, alle allegorie della *Sala del Collegio* nel Palazzo Ducale di Venezia. Il Barocci si tradisce nell'espressione della testa e nell'impiego abbondante di velature.



Fig. 7 - S. Cantarini: L'Angelo custode - Urbino, Galleria Nazionale.

Poichè la Galleria non aveva alcun dipinto del pesarese Simone Cantarini (1612-1648), si ottenne in deposito dalla Pinacoteca di Bologna, grazie alla cortese condiscendenza del Direttore di essa, un *San Girolamo* (tela, m. 1.15 × 0.86).

Ma quasi contemporaneamente si presentava l'opportunità di acquistare dal commercio antiquario un altro dipinto del Cantarini. Questo rappresenta l'*Angelo Custode* (tela, m. 1.12×0.94); ha parti rifatte, secondo il male inteso restauro prediletto dagli antiquari, come il vasto cielo turchino che si va schiarendo all'orizzonte soffuso di rosea luce.

Tale figurazione fu comune nel Seicento. Ve n'ha saggi del Domenichino (Napoli, Museo Nazionale), del Guercino (Fano). Nel dipinto del Canterini si vede un bimbo ignudo, che mentre discende lungo un pendio è sorretto per un braccio da un grande angelo librato sulle ali. È una visione decorativa, espressa in composizione movimentata, con senso pittoresco della natura nel paesaggio visto di scorcio, suggestivamente, sulla direttiva di Guido Reni. Il putto è solido nelle carni, avvivate da vivaci velature rosee, con bella testa coronata di riccioli biondi e due grandi occhi raggianti. L'angelo è rilevato entro una vibrata contrapposizione di zone di luce e d'ombra che s'addensano segnatamente nelle ali verdastre e nel manto marrone. Le due figure compongono un giuoco ritmico vario e brillante, sopratutto mercè il rilievo ed il movimento dell'angelo contro lo sprofondare del paese e del cielo, che fa campeggiare le immagini nella vastità dell'aria, non senza che quella loro instabilità accentui la leggiadria figurativa.

Acquisto più rilevante fu quello di un *Ritratto virile* (tela, m. 1.25 × 1.04), che identificato e desiderato da Giulio Cantalamessa per la Galleria Borghese, venne assicurato, in seguito al gentile consentimento dell'insigne critico, alla Galleria di Urbino. Il Cantalamessa, col suo fine intuito, ha pronunciato il nome giusto: Carlo



Fig. 8 – C. Maratti: Ritratto - Urbino, Galleria Nazionale.

Maratti. Le affinità che il ritratto presenta con altri di mano del maestro e specialmente con quelli del *Cardinale Antonio Barberini* nella Galleria Barberini, di *Clemente IX* nel Palazzo Rospigliosi, per il complesso delle notazioni fisionomiche, per il taglio e la struttura delle mani, fan certi che l' attribuzione non è oppugnabile.

Non ci troviamo dinanzi ad uno de' più considerevoli saggi del Maratti, che fu potente ritrattista. Tuttavia, questa è opera che non disdice al maestro che brillò nell'agone pittorico romano del Seicento con le sue grandiose e accademiche pale d'altare pervase di soavità composta e delicata. La figura si rileva in piedi, a due terzi, chiusa in abito nero sormontato da un bianco colletto sul quale cade l'ampia zazzera slargantesi di sotto al berretto. L'avambraccio e la mano destra si appoggiano alla spalliera di una seggiola rossa. Il fondo, verdastro, è limitato verso destra da una colonna, al di là della quale si scorge il cielo turchiniccio invaso nel basso da nuvole affocate dal tramonto. Il dipinto ha subìto danni e restauri.

La massa stacca con imponente prestanza, improntata di distinzione, di vivace mobilità espressiva, definita con sintetica vigoria, sopratutto per quel che concerne l'organismo cromatico, in cui le tonalità chiare tendono a rilevare sul fondo neutro la nota nera dell'abito, ora notevolmente svalutata da molteplici cause. Nella visione coloristica, nella impostazione della figura, nel motivo della colonna eretta contro lo sfondo, si può vedere un riferimento a Van Dyck, benchè il Maratti non abbia punto rinnegato sè stesso, abdicando alla sua solidità naturalistica per ricercare i raffinamenti e le suggestività preziose del grande fiammingo.



Fig. 9 - Giovanni Battista Salvi, detto il Sassoferrato: Crocifissione. Urbino, Galleria Nazionale.

Del periodo barocco sono entrati anche in Galleria taluni dipinti che, pur non asserendo spiccata importanza, valgono a lumeggiare aspetti svariati della pittura nelle Marche. In dono si sono ottenuti una *Crocifissione* (tela m. 0.75 × 0.55) di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, delicata, accurata nella sua gelida levigatezza, come il Salvi costuma, ed un *Autoritratto* (tela, m. 0.40 × 0.32) ritenuto del pittore Pier Leone Ghezzi; in deposito si sono avuti dalla Galleria Civica di Ascoli Piceno una tela (m. 2.13×2.31) rappresentante la *Madonna col Bambino* il *Bat-*

tista e *San Francesco*, opera di Simone de Magistris, nato a Caldarola (Macerata) intorno al 1534; oltre ad una mezza figura di *San Pietro* (tavola, m. 0.49 0.62) del pesarese Pietro Tedeschi (secolo XVIII).

Come termine ideale della Galleria urbinate si è eretto Francesco Podesti, di Ancona, perchè il movimento neoclassico-romantico cui egli diede la sua fede può considerarsi ultima fase dell'arte antica e inizio insieme del periodo moderno. Di lui si è acquistato il *Ritratto di Marianna Ottavia Casaretto* (1805-1866), dipinto poco dopo il 1821, quando, cioè, il maestro appena esordiva nel campo artistico. Certo, in esso è l'impronta del tempo che lo produsse, sia nella maniera di intender la figura, sia nei modi pittorici, con quell'esibizionismo delle mani, che da sè solo vale a caratterizzare le direttive dell'artista e del gruppo cui apparteneva. Ma v'è spontaneità nella rappresentazione, aderenza ad essa, che si esprime nello squisito candore effuso da tutta la figura composta e gentile, segnatamente dai viventi occhi; amorosa finitezza tecnica nel modellato plastico, nella definizione di ogni particolare, come la chioma inanellata, le mani eleganti e pure....



Fig. 10 - F. Podesti: Ritratto di Marianna Ottavia di Casaretto. Urbino, Galleria Nazionale.

Ed è proprio nei ritratti che il Podesti, al pari, del resto, dei suoi contemporanei, afferma liberamente i suoi doni. Di fronte alla viva bellezza della natura le formule che impacciavano ed appesantivano la sua inspirazione, il suo magistero tecnico, venivano inconsciamente superate, con mirabile vantaggio per la figurazione pittorica. Perciò la teoria di ritratti che di lui conserva la Civica Pinacoteca di Ancona è il vero suo retaggio di gloria e può far perdonare l'*Assedio di Ancona, Stamura* e perfino l'esaltazione del *Dogma della Concezione* frescato nell'aula che precede le *Stanze* di Raffaello!

LUIGI SERRA.

(1) *Bollettino d'Arte*, marzo-aprile 1917; *The Burlington Magazine*, aprile e settembre 1919; L'*Arcadia*, 1918; *Dedalo*, aprile 1921; *Rassegna d'Arte*, gennaio 1921.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(SUPPLEMENTO AL BOLLETTINO D'ARTE)

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

R. SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE.

Terminavo lo scorso anno la mia relazione sulla scuola (vedi Cronaca delle Belle Arti, 1920, fasc. V-VIII, p. 34-36) esprimendo l'augurio che un aumento di dotazione, reso indispensabile dall'inasprimento del cambio e dai crescenti prezzi, permettesse alla Scuola di svolgere tutte quelle forme di attività scientifica solo con le quali essa può degnamente adempiere in Grecia ed in Oriente alla missione per la quale fu creata.

BILANCIO. — Al mio appello rispose il Ministero degli Esteri concedendo un assegno straordinario di L. 35.000. Nonostante le mie ripetute richieste il Ministero della Pubblica Istruzione invece non potè nulla darmi all'infuori della dotazione ordinaria. Quindi l'opera della Scuola va giudicata tenendo conto della ferrea costrizione del bilancio.

Sulla somma complessiva di L. 115.000 (70.000 assegno ordinario del Ministero della Pubblica Istruzione, L. 10.000 assegno ordinario e L. 35.000 assegno straordinario del Ministero degli Esteri), ben L. 50.556,40 sono state assorbite dal cambio delle lire italiane in dracme. Dal valore di 48 cent. di dracma per ogni lira nel luglio siamo discesi sino a 37 nel novembre 1920, e quando, finalmente nel maggio 1921, è risalito il valore della lira, scarso beneficio ne ha ricevuto la Scuola perchè si era sullo scorcio dell'anno finanziario ed invece già da tempo, dal dicembre, erano stati riscossi in dracme gli ultimi assegni ministeriali.

Su un bilancio così falcidiato di circa la meta della sua somma hanno pesato come spese fisse o inevitabili L. 8400 per il fitto della Scuola, L. 4000 per il fitto della casa e per lo stipendio al soprastante della Missione Archeologica di Candia, L. 2933,70 per la manutenzione, L. 2721,70 per forniture, L. 654,40 per piccole spese e cancelleria, L. 527,90 per corrispondenza e spedizioni, L. 21.860 per assegni e stipendi (vedi Bilancio 1920-1921 inviato al Ministero). Aggiunta questa somma complessiva di L. 41.097,70 alla spesa del cambio rimaneva solo un margine di L. 23.345,90 per le varie attività scientifiche della Scuola, cioè per l'acquisto di libri e di materiale fotografico, per le escursioni e i viaggi, per le esplorazioni archeologiche e per gli scavi, per la pubblicazione dell'Annuario, margine troppo ristretto perchè potesse corrispondere sufficientemente a tutte queste necessità. E quindi, come nello scorso anno, ho dovuto fare delle rinunce: mi è stato impossibile intraprendere una campagna di scavi. Ho cercato per altro che l'esplorazione archeologica nella Caria fosse palestra di indagine se non eguale almeno affine per gli allievi. E d'altro canto, pur essendo riuscito a pubblicare il terzo volume dell'Annuario, ho dovuto rimandarne quasi per intero il pagamento al prossimo esercizio finanziario.

Tale nudo prospetto di cifre credo che debba avere la forza persuasiva di dimostrare che anche con la più rigida economia, anche con la speranza di un miglioramento nel cambio (al quale per altro si associa nel paese che perde sulla sua valuta un aumento generale dei prezzi), le sorti della Scuola non potranno essere assicurate per il prossimo anno qualora non venga consolidato come assegno ordinario l'assegno straordinario del Ministero degli Esteri, e qualora il Ministero della Pubblica Istruzione non aumenti debitamente la dotazione della Scuola.

ALLIEVI. — Sono stati allievi della Scuola durante l'anno 1920-1921 il dott. Paolino Mingazzini, che, avendo ottenuto la borsa nel marzo del 1920 ed essendo tornato in Italia nel periodo estivo, ha completato i suoi studi dal dicembre 1920 al maggio 1921, il dott. Giacomo Guidi, allievo diplomato del terzo anno della Scuola Archeologica di Roma, a cui è stata prorogata, a norma del regolamento, la borsa di studio dietro mia proposta, il dott. Bruno Lavagnini, che è riuscito vincitore nel concorso per la Scuola di Atene nel dicembre del 1920.

LEZIONI, ESERCITAZIONI E LAVORI. — Ho tenuto un corso di trentasei lezioni di topografia ateniese. In ventiquattro di esse ho illustrato analiticamente i monumenti della città bassa dal Dipylon alla Biblioteca di Adriano e in modo particolare i monumenti dell'Agora. Trattando del tempio di Hephaistos detto « Theseion » e della sua decorazione figurata, ho avuto occasione di innestare nel corso alcune lezioni sulle sculture del Partenone e, chiamando a confronto le sculture del tempio di Zeus in Olimpia, ho tentato di determinare lo stile e l'opera dei due scolari di Fidia, Alkamenes ed Agorakritos. Nelle altre dodici lezioni ho trattato sinteticamente delle fonti per la topografia ateniese e dei monumenti dell'Acropoli. Anche questa parte mi ha dato occasione ad illustrare monumenti di scultura e propriamente la decorazione degli edifici arcaici dell'Acropoli.

Abbiamo compiuto alcune esercitazioni nei musei su classi varie di monumenti e talvolta ho lasciato agli allievi la direttiva delle esercitazioni. Così il dott. Guidi ha illustrato i monumenti efebici (rilievi di decreti ed erme di cosmeti), il dott. Mingazzini le lecit funerarie attiche a fondo bianco.

Gli allievi hanno inoltre dedicato gran parte della loro attività alla raccolta di materiale per lavori scientifici: il dott. Guidi ha continuato il suo studio sulla scultura romana in Atene, il dott. Mingazzini ha iniziato uno studio sulle rappresentazioni vascolari dei miti di Eracle.

ADUNANZE SCIENTIFICHE E CONFERENZE. – La Scuola ha tenuto due adunanze scientifiche. Nella prima, che ebbe luogo il 12 marzo, parlarono il dott. Mingazzini sui « culti nelle grotte sul lato nord dell'Acropoli » e il dott. Guidi sul « materiale del muro valeriano e le erme dei Cosmeti ». Ambedue le comunicazioni appartengono a quel programma che la Scuola aveva iniziato con le conferenze dell'anno precedente, cioè indagine delle origini dei miti e culti ateniesi, e studio dei monumenti di età romana.

Nella seconda adunanza, che ebbe luogo l'11 aprile, il dottor Amedeo Maiuri, capo della Missione Archeologica di Rodi, parlò del « Castello dei Cavalieri ad Alicarnasso ». La sua conferenza fu saggio di quanto l'Italia fa per la protezione dei monumenti in Levante.

Ho ritenuto che rientrasse nel compito della Scuola partecipare alle onoranze per il centenario dantesco ed ho inaugurato la serie delle conferenze parlando del « valore religioso, morale e politico della Divina Comedia ». Hanno fatto seguito il dott. Lavagnini, che ha trattato di « Dante e la civiltà greca » ed ha letto il canto di Ulisse, e il dott. Mingazzini, che ha commentato e letto l'ultimo canto del Paradiso.

ESCURSIONI E VIAGGI. — Brevi escursioni compiemmo durante l'inverno nell'Attica, a Phyle, al Pentelico, al Capo Sunio, ad Eleusi e in Egina: dal 28 al 31 marzo visitammo Corinto, Istmia, Micene, Nauplia, Kasarmi, Epidauro, Tirinto, Argo: dal 3 al 6 aprile Delfi. Il più lungo viaggio fu quello dell'Eubea e della Tessaglia, che iniziato il 14 aprile ebbe termine il 24: le sue successive tappe sono state Schimatari, Tanagra, Liatani, Calcide, Mykalessos, Eretria, Volo, Demetriade, Pagase, Velestino (Pheres), Sesklo, Dimini, Portaria, il Pelion, Makrynitza, Larissa, Valle di Tempe, Trikkala, Kalabaka, le Meteore.

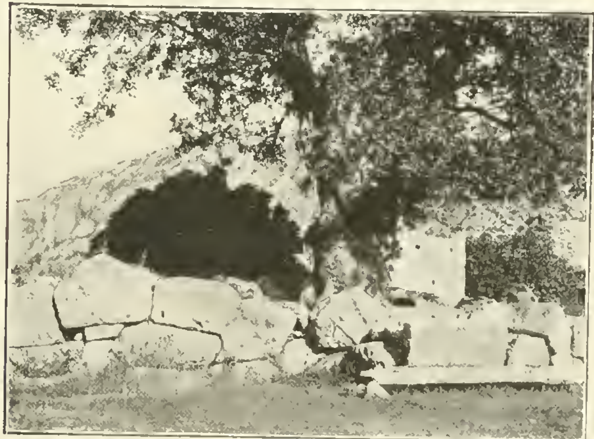
ESPLORAZIONE ARCHEOLOGICA. — A questi viaggi di istruzione ho fatto seguire un'esplorazione archeologica in Anatolia. Programma della Scuola è quello di un sistematico studio della Caria. Se le condizioni del momento politico non hanno reso opportuno per ora la progettata indagine intorno ai monumenti di Mylasa, abbiamo sostituito ad essa una esplorazione non meno fruttuosa delle coste della Caria dai confini della Jonia, dal Sinus Jasicus (golfo di Assin), ai confini della Licia, al Sinus Glaucus (golfo di Makri).

La Scuola ha compiuto quest'esplorazione in unione alla Missione Archeologica di Rodi. Della Missione di Rodi hanno partecipato ad essa il direttore dott. Maiuri, il quale ha messo a disposizione del comune lavoro la sua già lunga esperienza anatolica ed ha regolato nelle linee generali l'itinerario del viaggio, e Husni Effendi, disegnatore fotografo del Museo di Rodi. Della Scuola vi hanno partecipato il direttore, gli allievi dott. Guidi e Lavagnini e in funzione di fotografo il primo custode Raffaello Parlanti.

Se l'esplorazione è riuscita quale era nei nostri intendimenti lo dobbiamo all'aiuto del Ministero della Marina che, accogliendo una


Baia di Giova: Tomba rupestre.


Chiesa bizantina nell'isoletta di Sceir Ada.


Keramos: Mura della città a grandi blocchi poligonali.



Jasos: Panorama delle mura della città.

Ghök Ciallar: Due costruzioni Carie circolari.



Assarlik: Porta delle mura della città.



Assargik: Baia di Kumlubek - Mura della città.

richiesta del Ministero degli Esteri dietro l'autorevole interessamento del nostro Ministro in Atene, comm. G. C. Montagna, ci ha concesso un mezzo navale, e lo dobbiamo all'intelligente cooperazione del capo della Base Navale di Rodi, capitano di fregata Giulio Valli, che, rendendosi conto delle difficoltà e dell'importanza della Missione, ha messo a nostra disposizione dapprima la torpediniera Centauro (comandante capitano di corvetta P. Negri), poscia la R. Nave Cirenaica (comandante primo tenente di vascello A. Dazara), infine la R. Nave Capitano Verri. A tutti, particolarmente ai comandanti che ci agevolarono con ogni premura il compito, va l'espressione della nostra gratitudine.

L'esplorazione iniziata il 19 maggio ha avuto termine il 30 giugno. Con brevi soste per rifornimento e per riposo a Rodi essa si è svolta in quattro tempi.

In un primo viaggio (20-28 maggio - torpediniera Centauro), abbiamo esplorato il golfo di Giova. Sono state da noi studiate nella baia di Gallipoli le rovine di Cetil Bel (fortilizio greco), e di Gheli Bol (fortezza bizantina); nella baia di Giova la fortezza bizantina di Eski Iskele e di Inisc Dibi, le tombe rupestri presso il fiume Asmaq e le rovine della città greca tra Ula e Jönigiöi (mura, teatro, tomba a volta, tombe scavate nella roccia); nell'isola grande di Sceir Ada le rovine della città greca di Kedreai (mura, teatro, agora, tempio di Apollo), nell'isola piccola di Sceir-Ada delle tombe greche a camera e delle chiesette bizantine, nella spiaggia di fronte le tombe rupestri della città; nella baia di Akbuki la torre greca di Jalü Dagh; nella baia di Ghereme la città greco-romana di Keramos (mura, edificio ad esedra, forse palestra, edifici romani tra cui l'agora, tempio su alto basamento, case, tombe scavate nella roccia, tombe a volta e via dei sarcofagi); nella baia di Vasilika una fortezza a blocchi poligonali; nella baia di Alakisceli un'acropoli dello stesso tipo; nella baia di Orak Ada una cinta caria, un'acropoli, delle fortezze e delle tombe della medesima civiltà sui monti circostanti, una tomba simile sull'isola di fronte alla baia.



Makri: Cippo sepolcrale col cavaliere eroizzato.

In un secondo viaggio (1-10 giugno - R. Nave Cirenaica), abbiamo esplorato il golfo di Mendelia e il promontorio di Myndos. Sono state da noi studiate: nella baia di Assin le rovine di Jasos (mura, edifici romani, acquedotto, tombe di tipo cario e tombe romane a volta); nella baia di Ghümüsceliik le rovine di Myndos (mura, edifici bizantini); nella baia di Sandama la fortezza cario-greca e la tomba a tumulo di Borghaz; nella baia di Ghiul le tombe rupestri di Turkbükü e la fortezza cario-greca presso Farilia; nella baia di Bargylia le rovine di Bargylia (mura, tempio, teatro, edifici romani e bizantini); nel retroterra di Budrum la vasta necropoli caria di Ghök Ciallar con costruzioni circolari; nella baia del Mangli Ciflik la città caria di Alazeitin dalle case ben conservate; nella baia di Bites le rovine di Assarlik (mura e tomba a tumulo).

In un terzo viaggio (15-21 giugno - R. Nave Cirenaica), abbiamo esplorato il golfo della Doride e di Symi. Sono state da noi studiate: nella baia di Baba Nicola la fortezza greca di Kiumer Kalessi e il ponte greco di Ciesmekiöi; nella baia di Datcia le mure greche e gli edifici carî, greci e romani presso la costa, e la fortezza quasi per intero bizantina di Ciatal Cluklu al disopra del villaggio di Batir; nella baia sotto la punta di Sceitan la terrazza di un tempio e una tomba a volta con dromos; nella baia di Kiervasili una chiesa bizantina; nel braccio settentrionale della baia di Losta l'estesa fortezza caria e bizantina che domina la vallata di Pedalos e nel braccio meridionale della stessa baia le rovine della città di Tymnos (mura, edifici greci e bizantini); tra le baie di Kumlubek e Assargik le rovine della città di Amos (mura, teatro, terrazza con tempio, tombe); nella baia di Bozuk le rovine di Loryma (mura della città e della fortificazione a mare e della fortificazione a monte).

In un quarto ed ultimo viaggio (27-30 giugno - R. Nave, Capitano Verri), abbiamo esplorato la costa da Marmaritza a Makri. Sono state da noi studiate: nella baia di Ingik le rovine della pretesa Daidala (mura, tombe rupestri); nella baia dove si pone l'antica Lydai delle tombe rupestri; nell'isola di Terzaneh delle mura e una tomba piramidale a gradini: nell'isola di Jeroi un edificio termale romano; nella baia di capo Sphina delle mura greche; nell'isola di Papanisi una grandiosa tomba romana a piramide in mattoni e sulla costa di contro presso la foce del Dalaman una città bizantina; infine, risalendo il Dalian, abbiamo visitato le rovine di Kaunos (mura, tempio, teatro, edificio termale romano, tombe rupestri, chiesa bizantina).

Abbiamo preso durante l'esplorazione più di 300 fotografie, abbiamo fatto descrizioni e raccolto misure per quanto ce lo hanno permesso le condizioni in cui si trovano queste rovine spesso inaccessibili sotto i rovi ed il cumulo dei rottami.

Se scarsa è stata la spigolatura epigrafica e quasi nullo l'incontro di materiale figurato, abbondanti e notevoli sono stati i resultati dal punto di vista topografico ed architettonico. Soprattutto lo studio delle mura di fortificazione ci si è presentato con esempî cospicui e svariati dal periodo protogreco all'età romana: l'illustrazione delle mura di Kedreai, Keramos, Jasos, Myndos,

Assarlik, Kiumer Kalessi, Losta, Tymnos, Amos, Loryma, Kaunos, potrà far cogliere le diverse fasi in questa parte così importante dell'architettura antica.

Ma accanto al problema della civiltà greco-romana ci ha preoccupato, ed era il principale obbiettivo della nostra esplorazione, quello della civiltà indigena caria. La soluzione di esso verrà certo dallo scavo che fin'ora non è stato mai tentato nel puro strato cario, ma intanto abbiamo compiuto la ricognizione della necropoli di Ghök Ciallar e dell'abitato di Alazeitin oltre che di altri centri minori ed abbiamo potuto anche qui prendere conoscenza della tecnica monumentale e coglierne i tratti distintivi dall'architettura greca. Tale esperienza potrà servirci per iniziare scavi quando le condizioni politiche locali lo permetteranno.



Ala Zeitin: Casa Caria con porta.

I resultati dell'esplorazione saranno pubblicati sollecitamente nel quarto volume dell'Annuario della Scuola. La redazione sarà divisa tra i membri della Missione.

BIBLIOTECA. — Ho dedicato alla biblioteca per acquisto di libri, per legature, per riordinamento L. 5337,20. Delle riviste classiche ancora mancanti alla Scuola ho potuto quest'anno assicurarle la collezione completa dell'Archaeologische Zeitung. Ho curato, con la ricerca di opere di antiquariato, la parte della topografia ateniese indispensabile per i corsi della Scuola. Nei restanti acquisti, oltre a quelli delle recenti pubblicazioni specialmente italiane, ho tenuto di mira come già per il passato la sezione di civiltà etrusca e di arte romana.

Con un sussidio straordinario di lire mille datomi dal Ministero della Pubblica Istruzione sui residui dell'anno finanziario 1919-1920, ho iniziato, acquistando la « collezione delle città italiane » edita dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, una sezione di arte italiana, che oltre ad essere sussidio per la parte archeologica possa offrire ai volonterosi materiale di studio per la conoscenza del nostro paese.

Pur nella apparente varietà dei criterî ho seguito quindi sempre l'unico intento che la biblioteca della Scuola integri con una sua fisionomia propria le altre biblioteche archeologiche di Atene.

Ho iniziato un nuovo ordinamento della biblioteca con catalogo su schede mobili ed ho io stesso già compilato più della metà delle schede.

ANNUARIO. — La speranza espressa nella relazione dello scorso anno che la Scuola potesse riprendere la pubblicazione del suo Annuario è un fatto compiuto. Nel giugno è uscito con i tipi dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo il terzo volume dell'*Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*. Questo volume avrebbe dovuto essere quello del 1916, ma, per difficoltà inerenti al periodo di guerra, allorquando io nel maggio del 1919 assunsi la direzione della Scuola ben pochi erano gli articoli che ne erano stati composti. Essendosi trascinata sino ad ora, sempre per difficoltà tipografiche, la pubblicazione del volume, ho creduto opportuno di considerarlo come prodotto abbreviato del periodo di guerra che abbracci gli anni 1916-1920. Col quarto volume, che sarà quello del 1921, spero che l'Annuario riprenderà la sua periodicità annuale.

Il volume conserva l'eleganza della veste dei precedenti, ma per ottenere la maggiore economia ne ho ridotto la tiratura da 500 a 300 copie, numero del resto sufficiente. Pure così la spesa per la sua pubblicazione è stata di L. 26.000 e, siccome, per raggiungere la reintegrazione completa della somma impiegata, il volume avrebbe dovuto essere messo in vendita ad un prezzo proibitivo, a L. 250 la copia, la Scuola è venuta nella determinazione di ridurne il costo a L. 150 ma di elevare congruamente il prezzo dei due precedenti volumi, la cui richiesta si farà maggiore con l'apparizione del terzo, per ricoprire così l'eventuale perdita su di esso.

Per il contenuto l'Annuario è testimonianza della molteplice attività degli Italiani nell'archeologia del Levante: il senatore Domenico Comparetti illustra epigrafi di Gortina e di Pednelissos, il dott. Paribeni, il dott. Moretti e il prof. Pace riferiscono di viaggi e scoperte in Asia Minore, il dott. Maiuri di scavi in Rodi e di un viaggio a Kaunos, i proff. Pernier e Pace di un'esplorazione in Eubea, il dott. Gerola ha una monografia sull'isola di Seriphos, e un contributo numismatico per l'Anatolia si deve alla prof. Cesano.

Dopo tale esposizione naturalmente veggo, come direttore della Scuola, non il poco che è stato fatto, ma il molto di più che potevasi fare. E più acuto sento il rammarico che alla buona volontà sieno mancati i mezzi. Non oso più esprimere auguri perchè ho visto che vano è chiedere anche con la parola fervida dalla passione per il dovere, ma oso sperare per il buon nome del nostro paese che non si lasci intristire e morire, per il rifiuto di qualche migliaio di lire, il solo istituto di cultura superiore che abbiamo all'estero e lo si lasci morire proprio in quell'Atene in cui lo Stato italiano, ed è suo dovere, fa spese dieci volte maggiori per tenere aperta la Scuola elementare. Non si potrà certo affermare che di minore prestigio nazionale e scientifico sia la Scuola Archeologica.



Fregio greco con corone e patera.
Da una chiesa bizantina di Tymnos.

ALESSANDRO DELLA SETA.

RESTAURI. — CINGOLI — *Chiesa ex Collegiata di S. Esuperanzio.* La chiesa primitiva, di origine monastica, sorse probabilmente intorno al sec. VIII. Era di piccole dimensioni, e forse a due navate. Fu *ex novo* eretta, ad una sola nave grandemente ampliata nel 1278, come attesta un'iscrizione che si conserva dietro l'altare maggiore, scolpita in una sola linea, e nella pietra stessa ond'è formato il muro. La facciata, priva d'ogni aggetto architettonico, è decorata però d'un portale in pietra arenaria dalla strombatura riccamente ornata.



Cingoli: S. Esuperanzio - esterno.

Il vano della lunetta reca bassorilievi di rozza fattura esprimenti i simboli degli Evangelisti, e, sopra, la figura del Santo titolare fiancheggiato da due Angeli turiferari.

Nel lato sinistro si legge questa iscrizione in caratteri gotici: « An. Domini MCCCLXXXXV » [così è scritto, in vece di MCCLXXXXV] tempore Domini Jacobi Eugubini Magister Jacopus fecit hoc opus ».

Immediatamente sopra la chiave dell'arco del portale è incassato un altro rilievo che raffigura il Santo titolare stesso recante lo stendardo della città di Cingoli. Più in alto si apre un recente rosone strombato, riprodotto di sui frammenti dell'antico.

Le opere di ripristino e restauro furono promosse dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti ed eseguite dalla Sopraintendenza ai monumenti delle Marche. Il primo lavoro ebbe per obbiettivo di risanare, mediante quadroni appositamente commessi, il sacro edificio, reso umido e malsano dallo stato del pavimento, delle acque filtranti nel sottosuolo e dalle diciassette sepolture. I due rampanti delle scale pei quali si sale al presbiterio e l'altro per cui si scende alla cripta furono interamente rinnovati con scalini di pietra delle cave di Serra S. Quirico.

Gli altari, di tarda costruzione e senza nessun pregio d'arte, vennero tutti demoliti. Naturalmente furon lasciati in piedi i due scolpiti nel sec. XVI da Girolamo Lombardi, uno al suo posto originario, l'altro trasportato e ricomposto su la parete *a cornu evangelii*, di fronte al primo, cioè nello spazio limitato tra i due piloni sostenenti le arcate binate verso il presbiterio.

L'abbattimento degli altari mise in luce altri affreschi pregevoli, dei quali la Sopraintendenza curò lo scoprimento e il restauro. Tra queste pitture murali, la meglio conservata e la più notevole, è quella sulla parete destra di chi entra in Chiesa, datata del 1503, e illustrata prima dal Prof. Lionello Venturi, che l'assegnò ad Antonio Solario (1), poi dal Dr. Arduino Colasanti, che la attribuisce a Pier Paolo Agabiti da Sassoferrato (2).

La Sopraintendenza eseguì anche la demolizione del muro che aveva tolta al pubblico la vista dell'antica tribuna, dove s'è ora



Cingoli: S. Esuperanzio - interno.



Cingoli: S. Esuperanzio - portale.

trasportato e sistemato l'organo di Callido; il che ha permesso l'eliminazione della macchinosa cantoria e del pulpito ingombrante e di ridonare al presbiterio il suo primitivo aspetto. Gli strappi lasciati nei muri dalle accennate demolizioni vennero ripresi con muratura in pietra imitante la struttura originaria.

Gli ingressi hanno avute nuove soglie. Lungo il perimetro della cripta, come nei due piloni centrali, si costruì uno zoccolo in bardiglio, e furono rinnovati in marmo gli scalini dell'altare, mantenendo la movimentata linea della gradinata preesistente, che era ridotta in miserevoli condizioni.

Alle pareti interne del tempio venne data una tinteggiatura generale color travertino; e furono compiute opere di risarcimento alla copertura costituita da tegole curve, pianelle e panconcelli intestati sulle arcate che funzionano da incavallature.

F. BOCCI

(1) L. VENTURI, *A traverso le Marche*, ne *L'Arte*, anno 1915, pag. 104 e 105. — Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte* confermò l'attribuzione al Solario.

(2) A. COLASANTI, *Opere di Pietro Paolo Agabiti finora non identificate*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, anno 1919, a pag. 91, 92 e 93.

VENEZIA. — *Scuola Dalmata di S. Giorgio a Trifone*. Nel turbinio della guerra, anche la Scuola Dalmata, antica istituzione che risale al 1452, opera insigne del Sansovino e celebre per i quadri del divo Carpaccio, seguì la sorte di Venezia tutta.

Le tele carpaccesche furono poste al sicuro nella Galleria Pitti fin dalla metà Aprile 1915 e durante la fortunosa guerra l'edificio fu squassato da ben cinque bombe austriache, cadute a pochi passi di distanza.

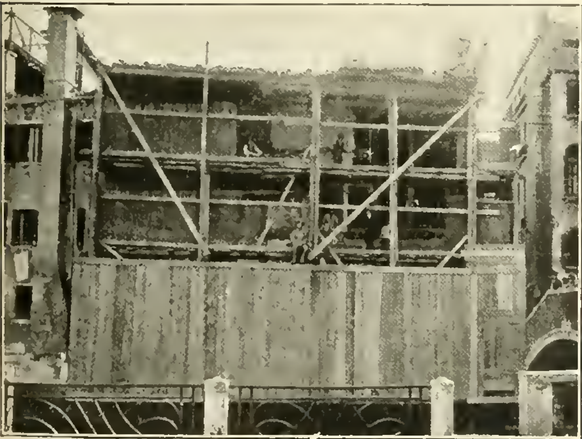
Dopo l'armistizio si accertò che il timpano della facciata in seguito alle bombe si era spostato e minacciava di cadere. Il tetto era completamente rovinato da pezzi e scheggie di bombe, taluni intaccanti anche l'ossatura del coperto. Il muro verso la parte del Canale di S. Antonin, già deteriorato per vetustà, ebbe il colpo di grazia dai forti spostamenti d'aria, prodotti dagli scoppi dei proiettili e dovette demolirsi. La scala che conduce dalla sala terrena al salone superiore, per lo spostamento del muro esterno, era pure pericolante. Dalle fotografie qui pubblicate si vedono chiaramente i lavori fatti, che si compendiano nella demolizione e ricostruzione di tutto il timpano col materiale che esisteva, assicurato con tiranti di rame in luogo dei vecchi che erano di ferro.



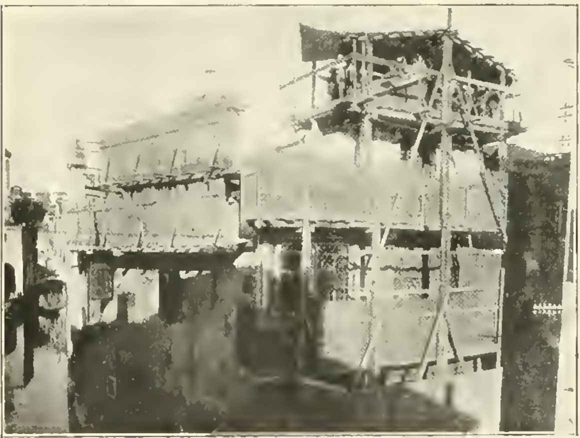
Venezia: Scuola dalmata di San Giorgio - Lavori di restauro.

Il muro dalla parte del Canale venne demolito fino alle fondamenta e rifatto come era prima, così pure il piccolo campanile che posa sullo stesso muro. La Scala interna dovette ricostruirsi nuova con pilastri di cemento interni; libera, senza incastri nel nuovo muro, allo scopo di eliminare la spinta che nella antica costruzione vi esercitava. Il tetto e il cornicione vennero completamente rifatti, e si dovette cambiare gran parte dell'ossatura in legno.

La facciata sansovinesca e il timpano rimasero nell'antico aspetto



Venezia: Scuola dalmata di San Giorgio.
Lavori di restauro.



Venezia: Scuola dalmata di San Giorgio.
Stato dei restauri al Gennaio 1920.

ed il prezioso bassorilievo di S. Giorgio e della Madonna fortunatamente non subì alcun deterioramento. Gli intonaci delle due facciate laterali furono dipinti a fresco col tipico color rosso veneziano, come era in antico.

Una delle più gravi preoccupazioni del Presidente del Consiglio Direttivo della Scuola era il riordino dei soffitti sansovineschi che, a causa dei lavori murari, dovettero esser tolti in parte; però il tutto con grande pazienza e con spesa non indifferente venne rimesso a posto con rara diligenza da un bravo per quanto oscuro rimessaio, sotto la direzione dello stesso Presidente. I lavori, cominciati dall'impresa Dal Carlo nell'ottobre del 1919 furono compiuti nel febbraio 1921 ed il riordino interno ebbe la durata di circa sei mesi, sotto l'immediata sorveglianza del Guardian Grande con la consulenza dell'ing. Davanzo e della Sopraintendenza ai monumenti.

Per il restauro la Scuola sostenne una spesa di L. 89.730. – cifra enorme in confronto alle modeste rendite patrimoniali che arrivano a circa L. 3000.— le quali appena bastano alla manutenzione ordinaria e custodia della Scuola. Il Ministero dell'Istruzione Pubblica concorse con L. 30.000.—

MESSINA. — *Museo Nazionale — Telo di Filippo Paladino.* Di questo valoroso pittore fiorentino degli ultimi del secolo XVI, che molto lavorò in Sicilia, è la bella tela proveniente dal Museo Civico e raffigurante la Stimmatizzazione di S. Francesco.



Filippo Paladino: La stimmatizzazione di S. Francesco. Messina, Museo Nazionale.

Il dipinto, delle dimensioni di m. 1,65 2,70, era molto sciupato ed offuscato da vecchie verniciature, ma dopo il restauro, eseguito da Riccardo de Bacci Venuti, è riapparso nella sua lucida nitidezza.

La testa del Santo, piena di vita e di espressione, i vaghi angioletti attorno alle estremità di lui in atto di eseguire la mistica inchiodatura, e la bella figura muliebre, dalle vesti svolazzanti color celeste-viola cangiante, che dolcemente vibra la lancia e che spicca sulla massa scura, danno contrasti ed effetti piacevoli.

A questo stesso artista appartiene la collezione di disegni nel R. Museo di Siracusa, alcuni saggi dei quali furono da me pubblicati in questo *Bollettino d'arte* (ottobre 1910).

E. MAUCERI.

ELEZIONI ARTISTICHE DEL 6 NOVEMBRE 1921.

Risultato delle votazioni per l'elezione dei tre membri elettivi del Consiglio Superiore per le antichità e belle arti:

Iscritti 4738 — Votanti 1374.

Architetti: Brizzi Raffaele voti 605; Stacchini Ulisse 292; Berlam Arduino 223; D'Arom Raimondo 149.

Pittori: Siviero Carlo voti 516; De Carolis Adolfo 342; Sesanne Augusto 280; Balestrieri Lionello 120; Carena Felice 31.

Scultori: Zocchi Arnaldo voti 543: Rubino Edoardo 305; Guastalla Giuseppe 254; Niccolini Giovanni 179.

TASSA D'INGRESSO E D'ESPORTAZIONE.

Come è noto, con Regio Decreto Legge 3 giugno 1920, n. 862 è stata raddoppiata la misura della tassa di ingresso ai monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità e con Regio Decreto Legge 30 maggio 1920, n. 793 è stata aumentata la misura della tassa di esportazione degli oggetti di interesse storico, artistico e archeologico.

La prima applicazione delle nuove misure nell'anno finanziario 1920-921 ha dato i seguenti risultati:

Tassa d'ingresso . . .	L.	1.531.244,70
Tassa d'esportazione. . .	»	1.552.570,07
Totale . . .	L.	3.083.814,77

CONCORSI.

CONCORSO A PREMI PER UN MONUMENTO AGLI ANIMALI CADUTI IN GUERRA.

Il termine per la presentazione dei bozzetti per un monumento agli animali caduti in guerra, il cui bando di concorso fu pubblicato nel numero di settembre di questo *Bollettino d'arte*, è prorogato al 31 marzo 1922.

Inoltre, entro questo termine, i bozzetti dovranno essere inviati, anzichè a Firenze, a Roma, Via Nomentana, 289, alla signora M. C. Falchi.

CONCORSO PER TRE BORSE DI STUDIO NELLA R. SCUOLA ARCHEOLOGICA IN ATENE.

Nello scorso novembre hanno avuto luogo gli esami di concorso per tre borse di studio nella R. Scuola Archeologica Italiana in Atene. La Commissione giudicatrice, composta dai professori LUCIO MARIANI, GIUSEPPE CARDINALI, FEDERICO HALBHERR, ALESSANDRO DELLA SETA e presieduta dal Direttore Generale per le antichità e belle arti, giudicò vincitori: primi due *ex aequo* GILBERTO BAGNANI e TEODORO LEVI, terzo ANTONIO CATTANEO.

PIETRO PICCIRILLI.

Ricordo Pietro Piccirilli durante le settimane che seguirono il terribile terremoto del gennaio del 1915, che tanto dolore e tanta rovina aveva sparso fra le montagne della marsica. La sua alta figura compariva dappertutto, come un ammonimento ai timidi perchè non si tardasse nell'opera di salvamento delle belle cose d'arte, travolte sotto la rovina delle chiese e dei castelli. La stagione rigidissima, i nembi di neve, i disagi quotidiani, nulla lo arrestava e noi guardavamo a lui come ad una guida fedele, che ci indicava la via più sicura per scoprire e salvare.

Quest'uomo semplice era infatti innamorato delle memorie della sua bella terra, innamorato di quel vero amore per cui alla cosa amata tutto si sacrifica. Ricercatore acuto di documenti e preciso nell'analizzare le forme ed i caratteri distintivi delle opere d'arte nei vari tempi e nelle varie regioni, egli meglio di qualsiasi altro studioso aveva riconosciuto le vere caratteristiche dell'arte abruzzese; non aveva creduto, come altri erroneamente, che le forme d'arte della sua terra potessero apparire diminuite nel loro valore per le scoperte che si andavano facendo delle fonti donde gli artisti abruzzesi avevano tratto ispirazioni e modelli. Egli comprendeva quanto di nuovo essi avevano saputo aggiungere.

La dolce e semplice poesia di quel popolo, ancora così vivo di virtù naturali, ha spesso trasformato, colla mirabile attività degli orafi, degli argentieri, degli scultori di pietra e di legno, le divine creazioni dei maestri d'altre regioni, ma non le ha abbassate, avvicinandole all'anima popolare; e chi ha lo spirito sveglio e vivo per amare come aveva Pietro Piccirilli il quale aveva caro tutto ciò che sgorga sincero dallo spirito di un popolo, non può che godere di queste fresche trasformazioni.

Ciò che i maestri abruzzesi del legno, del ferro, dell'oro e dell'argento hanno saputo vedere e studiare per decorare le loro chiese e le loro case, è il documento più bello del sacro amore ch'essi sentivano per la loro terra coronata di neve, di verdure e di fiori.

Lo spirito agreste che spira dalle loro opere ci rinfresca come ci rinfresca il profumato vento delle montagne e delle foreste, dove belano e muggiscono gli armenti ed i greggi. Pietro Piccirilli sentì, a differenza di molti altri studiosi, che non si debbono trascurare le forme di quell'arte che volgarmente si vuol chiamare industriale e appunto dallo studio di questa riuscì a trovare gli elementi per tracciare con mano sicura la storia delle varie correnti che penetrate nell'Abruzzo vi avevano allignato e fruttificato. Perciò egli fu fra i più diligenti raccoglitori di materiali per la mostra d'arte antica abruzzese in Chieti.

Quasi nessuno si era curato di raccogliere notizie sugli orefici ed argentieri di cui si ammirano le belle opere diffuse per ogni dove nelle chiese e Pietro Piccirilli seppe raccogliere le notizie sparse, rintracciare i vari cimeli e comporre con sagacia e finezza di esame stilistico le varie famiglie e scuole. Di queste sue ricerche sono documento gli studi pubblicati sull'oreficeria medievale sulmonese, sulla scuola di Nicolò da Guardiagrele, sull'oreficeria medievale alla mostra d'arte abruzzese e sull'oreficeria aquilana e altri minori sparsi in riviste e periodici vari. Cure non minori egli ebbe per la storia dell'architettura nel suo paese e per le sparse e rare opere di pittura. *L'Abruzzo monumentale*, gli studi sulla cripta della cattedrale di Sulmona, sui monumenti marsicani, sui monumenti architettonici sulmonesi e le monografie su Giovanni da Sulmona, su Leonardo da Teramo, su Eugenio Porretta e Giovanni Paolo Olmo da Bergamo, sono fondamentali per la conoscenza dell'architettura e della pittura in quelle regioni.

Tra le sue più importanti ricerche d'archivio ricorderò il prezioso *Elenco cronologico delle pergamene e carte bambagine dell'archivio della Pia Casa dell'Annunziata in Sulmona*, da lui pubblicato nel 1891. Non meno degli studiosi e degli artisti deve lo Stato rimpiangere la morte di Pietro Piccirilli, che come ispettore onorario per il circondario di Sulmona, prestò servizi preziosi aiutando a salvare e a custodire le opere d'arte.

Egli completò le sue ricerche ed i suoi studi con disegni condotti con fine gusto artistico, come quelli pubblicati nei *monumenti architettonici sulmonesi* nei *monumenti marsicani* e con bellissime fotografie da lui stesso eseguite. Nato il 18 di Luglio del 1849 in Sulmona, egli doveva tutto a sè, a cominciare da quel diploma preso col massimo dei voti nell'agosto del 1875 nell'istituto di Belle Arti in Napoli, allora diretto da Edoardo Dalbono.

Cominciò ad insegnare sino dal 1872 nelle scuole secondarie di Sulmona e fu infaticabile in questa sua opera, che non volle mai tralasciare sino alla morte, innamorato come era della missione di fare accostare all'arte i giovani ed a lui si deve la creazione in Sulmona della *Scuola d'arti e mestieri*, che tanti benefici ha recato a quelle laboriose popolazioni. Pietro Piccirilli ebbe per il suo carattere buono e schietto, amicizie carissime. Fra gli stranieri gli amici più cari furono Emilio Bertaux, G. Rohanet de Fleury e Leopoldo Gruelin, con cui collaborò negli studi sull'oreficeria medievale.

Lavorò con Benedetto Croce intorno a un'edizione degli scritti di Panfilo Serafini, martire delle persecuzioni borboniche ed il figlio, per ogni verso degno continuatore delle tradizioni paterne, conserva preziosamente una lettera di F. D. Guerrazzi, datata dal 25 Gennaio 1873, in cui il grande toscano si studia di confortarlo per le avversioni patite a causa di articoli pubblicati sull'*Opinione Nazionale* e lo esorta a non lasciarsi abbattere. Uomo integro e fiero non si curò di nascondere le proprie opinioni anche quando queste potevano nuocergli e restò perciò nel suo modesto posto di lavoro. La sua memoria resta viva nei nostri cuori come un ammonimento ed un esempio.

FEDERICO HERMANIN.

SAGGIO DI BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DEL PROF. PIETRO PICCIRILLI.

1 — A proposito di due pergamene dipinte dai professori cav. Ignazio Perrici e Oreste Recchione pel Municipio di Sulmona. Napoli, Domenico de Falco, 1882.

2 — Una finestra di stile ogivale nel palazzo Tabassi in Sulmona, (*L'Italia*, I, 17, 1883).

3 — Architettura Medioevale — La chiesa di S. Francesco in Sulmona, (*L'Italia*, II, 22, 23, 1884).

4 — Porta Napoli in Sulmona, (*L'Italia*, III, 5, 1885).

5 — La facciata della Chiesa degli ex Agostiniani in Sulmona, (*L'Italia*, IV, 10. 1886).

6 — Architettura ogivale in Sulmona — La facciata della Chiesa diruta degli ex Agostiniani, Lanciano, Carabba, 1886.

7 — La chiesa ed il palazzo dell'Annunziata in Sulmona, (*L'Italia*, IV, 12, 1886).

8 — Lo stemma ed il marco degli orefici della città di Sulmona. A proposito di due concessioni di Re Ladislao, Bologna Giò Compositori, 1889.

9 — Elenco cronologico delle pergamene e carte bambagine pertinenti all'Archivio della Pia Casa della SS. Annunziata di Sulmona descritte e coordinate a cura dell'Amministrazione da Giovanni Pansa e Pietro Piccirilli. Lanciano 1891.

10 — Tesori d'arte medioevale Sulmonese, (*Riv. Abruzzese*, VII, 1892).

11 — Monumenti medioevali sulmonesi — Scoverta di un altare del 1300 a Porta Nuova, (*Rivista Abruzzese*, VIII, 1893).

12 — La basilica di S. Clemente a Cosauria, Lanciano, Carabba, 1893.

13 — Notizie storiche ed artistiche di Alba Fucense. (*Rivista Abruzzese*, IX, 1894).

14 — I freschi della cappella Caldoresca nella badia di S. Spirito di Sulmona, (*Rivista Abruzzese*, X, 1895).

15 — L'arte dell'orafo nella terra di Abruzzo, (*Rivista Abruzzese*, XII, 1897).

16 — Sulmona Medioevale — Spigolature storiche ed artistiche, (*Rassegna Abruzzese*, I. p. 123).

17 — Bartolomeo Balcone da Sulmona artista del sec. XVI ed una sua opera d'intaglio su legno, (*Rassegna Abruzzese*, I, p. 17).

18 — La chiesa di S. Francesco di Sulmona e il pittore Andrea di Lecce, (*Rassegna Abruzzese*, II, p. 33).

19 — Monumenti sulmonesi architettonici descritti ed illustrati (dal sec. XIV al XVI), Lanciano, Carabba, 1898, n. 10 fasc. in 4° con 36 tavole.

20 — La cappella marmorea della Vergine nella chiesa dell'Annunziata di Sulmona (*Rivista Abruzzese*, XIV, 1899).

21 — L'Abruzzo Monumentale, (*Rassegna Abruzzese*, III, p. 3).

22 — L'Abruzzo Monumentale, (*Rass. Abruzzese*, IV. p. 34).

23 — Il Campanile della SS. Annunziata di Sulmona e un prelato architetto, (*Rassegna Abruzzese*, IV, p. 141).

24 — La cripta della cattedra di Sulmona, (*L'Arte* di A. Venturi, XII, III, 1900).

25 — Giovan Battista di m.° Francesco da Sulmona pittore del sec. XVI (Estr. dal Primo Supplemento della *Rivista Abruzzese*, 1901).

26 — Patrimonio artistico che se ne va, (*Napoli Nobilissima*, XI, 1902).

27 — Monumenti Marsicani — Ortucchio e alcune opere di artisti sulmonesi del sec. XV, (*Napoli Nobilissima*) XI, 1902).

28 — Notizie sulla primitiva cattedrale sulmonese e un'antica iscrizione creduta smarrita, (*Rivista Abruzzese*, XVII, 1902).

29 — A proposito di Porta Romana di Sulmona, (*Rivista Abruzzese*, XVII, 1902, XVII, 1903).

30 — La Marsica — Appunti di storia e d'arte, Vol. I, Trani, Vecchi, 1904.

31 — Oreficeria medioevale abruzzese, (*L'Arte* di A. Venturi, VII, 1904).

32 — Oreficeria medioevale aquilana. Due cimeli nel Victoria and Albert Museum di Londra, (*L'Arte* di A. Venturi, VIII, 1905).

33 — Leonardo di Teramo cittadino di Sulmona pittore, secolo XIV - XV, (*Rivista Abruzzese*, XX, 1905).

34 — L'Abruzzo Monumentale — Magliano — Rosciolo, (*Natura ed Arte*, XIV, 1905).

35 — L'imposta lignea della chiesa di S. Pietro in Alba Fucense, (*Illustrazione Abruzzese*, Serie II, Anno I, 1905).

36 — Oreficeria medioevale abruzzese, (*L'Arte* di A. Venturi, VII, 1906).

37 — La mostra d'arte antica abruzzese in Chieti, (*Rivista Abruzzese*, XX, 1905, XXI, 1906).

38 — Notizie degli Abruzzi — Opere d'arte a Vittorito, (*L'Arte* di A. Venturi. VII, fasc. IX-X, 1906).

39 — Sugli appunti intorno alla scuola di oreficeria aquilana del Cav. Vincenzo Balzano, (*Rivista Abruzzese*, XXII, 1907).

40 — Oreficeria alla mostra d'arte medioevale abruzzese. Opere sulmonesi del sec. XV attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele, (*L'Arte*, X, 1907).

41 — Opere d'arte a Sulmona — Due pittori ignorati, (*L'Arte*, X, 1907).

42 — Al castello di Fagnano — Ricordi di Storia ed Arte, (*Rivista Abruzzese*, XXIII, 1908).

43 — Una importante stoffa serica della Cattedrale di Sulmona, (*Rivista Abruzzese*, XXIII, 1908).

44 — Attraverso la Marsica — Note di Storia ed Arte, (*Abruzzo Letterario*, II, 1908).

45 — La Marsica Monumentale — Note d'arte, (*L'Arte* di A. Venturi, XII, fasc. V, 1909).

46 — Luoghi romiti — La badia Morronese e la cella di Celestino V, (*Emporium*, XXXI, 1910).

47 — Da Anversa a Scanno, (*Emporium*, Febbraio 1911).

48 — Monumenti dell'Italia meridionale — Marsica e Cicolano, (*Rassegna d'Arte*, Alfieri e Lacroix, XI, fasc. II, 1911).

49 — Gli affreschi della cappella Caldora in Santo Spirito di Sulmona, (*L'Arte* di A. Venturi, XV, 1912).

50 — L'Abruzzo Monumentale — Prata Ansidonia, (*Rassegna d'Arte*, Alfieri e Lacroix, XIV, fasc. I, 1914).

51 — Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico, (*L'Arte* di A. Venturi, XVIII, fasc. V-VI, 1915).

52 — L'oreficeria medioevale a Venafro e Isernia, (*Rassegna d'Arte* di Alfieri e Lacroix, 1915).

53 — Il tesoro del Duomo di Aquila e alcune opere d'arte senese, (*Rassegna d'Arte* di Alfieri e Lacroix, 1916).

54 — L'oreficeria Aquilana nei secoli XVI, XVII, XVIII, e la croce processionale della chiesa madre di Fossa, (*Rassegna d'Arte* di Alfieri e Lacroix, Sett. Ott. 1917).

55 — Il busto di S. Panfilo nella Cattedrale di Sulmona, *Rassegna d'Arte* di Alfieri e Lacroix, Luglio-Agosto 1918).

56 — Monumenti abruzzesi — Il palazzo della SS. Annunziata in Sulmona, (*Rassegna d'Arte* di Alfieri e Lacroix, 1919).

Achille Clerici: Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano*

BOLLETTINO D'ARTE DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA DEI MUSEI GALLERIE E MONUMENTI D'ITALIA
DIRETTA DA ARDUINO COLASANTI
DIRETTORE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO I - SERIE II   MCMXXII   NUMERO VII - GENNAIO





Allegretto Nuzi: Trittico - Roma, Pinacoteca Vaticana.

PRIME OPERE DI ALLEGRETTO NUZI.

Quando il signor Carlo Hamilton di New York mi mostrò la fotografia di un trittico della sua collezione, datato 1354 e attribuito ad Allegretto Nuzi, io non seppi difendermi da un sospetto. Il rapporto fra il trittico e il pittore a cui esso veniva assegnato era evidente, esso mi sembrò anzi troppo evidente. Infatti il dipinto non era che una versione del trittico di Macerata, firmato dal Nuzi e datato 1369. Repliche originali di opere tanto elaborate sono rare, e, se pure qualcuna ne veniva eseguita, ciò di regola avveniva immediatamente, e non, come nel caso in questione, dopo un lungo periodo di anni.

Ma quando mi fu dato di vedere il trittico Hamilton, un solo sguardo bastò a dissipare ogni dubbio che non si trattasse di un'opera originale del Trecento. Esso, d'altra parte, era tanto più franco nella linea, tanto più forte nel modellato e al tempo stesso tanto più dorato e nel graduare dei toni tanto più fine dell'Allegretto che tutti conosciamo, da lasciarmi perplesso. Allegretto, pittore squisitamente delizioso, m'era sempre apparso piuttosto rigido nel disegno, piatto nel modellato, quasi senza mezze tinte, e di tono più argenteo che dorato. La sua tendenza era quella di creare splendide

silhouettes, anzi decalcomanie, piuttosto che pitture nel significato più serio della parola, e, almeno nei suoi dipinti su tavola, egli finiva col rendere le sue vesti decorate più interessanti delle stesse figure che ricoprivano.

Tornando in Italia, mi fermai a Fabriano e le mie idee cominciarono a chiarirsi. Una pala d'altare ivi esistente, datata 1353 e rappresentante S. Antonio Abate tra gli adoratori inginocchiati, aveva tutte le caratteristiche del trittico Hamilton; senza dubbio l'una e l'altra opera dovevano attribuirsi al medesimo pittore e allo stesso periodo della sua attività; e se Allegretto aveva fatta l'una, egli era anche autore dell'altra.

Naturalmente la soluzione del problema sarebbe stata più facile se avessimo trovate altre opere della medesima natura, in modo da accrescere la varietà degli eventuali elementi di giudizio. Ed ecco che fortunatamente sono venute a mia conoscenza due altre tavole di questo tipo, conservate entrambe nella raccolta di Mr. Philip Lehman di New-York. Una — certamente parte di un trittico — rappresenta la Madonna con due Angeli; l'altra — compartimento della predella di qualche pala d'altare — la Natività.

* * *

Guardiamo ora queste quattro opere un po' più da vicino, cominciando dalla più importante: il trittico Hamilton. La Vergine non sta completamente di fronte e neanche nettamente di profilo; sembra piuttosto che essa stia mettendosi in posizione come se istintivamente cercasse la più comoda per sè e per il Bambino. È degna di osservazione l'assenza di ogni seggio. Si è colpiti anche dallo splendore della decorazione e del colore delle stoffe e dalla insolita bellezza e vivacità del tono.

In tutto ciò nulla è che possa indurci a sospettare che non si tratti di un pittore fiorentino. Ogni cosa richiama Bernardo Daddi nella fase più tarda della sua attività, nella quale egli comincia a indirizzarsi verso Orcagna. I tipi, l'azione, la figura della Vergine, oltre i plastici riccioli dei capelli e i diademi aguzzi, fanno pensare a capolavori di Bernardo, quali la grande ancona della Galleria dell'Accademia in Firenze, la pala d'altare di Ruballa e la Madonna del reliquiario di marmo in Orsanmichele. Un trittico daddesco della Galleria Corsini in Firenze è così precisamente somigliante all'ancona Hamilton, non solo nel suo aspetto generale, ma anche nelle mani e nella aguzza corona di S. Caterina, da fornire una ulteriore testimonianza dell'intimissimo rapporto che passa fra i due maestri. (1)

La Madonna Lehman non è che una variante della figura della Beata Vergine del trittico Hamilton. Forse il pittore ne ricavò un minore compenso; perciò il manto di quella Madonna è ricamato meno riccamente e la veste del Bambino ha meno splendore. Ma il carattere dell'opera rimane sempre affine al Daddi, specialmente nelle figure degli Angeli.

La *Natività*, esistente nella medesima raccolta, a chi la giudichi dalla riproduzione, non altrettanto chiaramente si dimostrerà opera dello stesso autore degli altri due quadri sopra descritti; ma, a chi conosce l'originale, poco meno evidenti appariranno i rapporti che ad essi la legano, tanto i colori e la tecnica sono ostentatamente simili. Pur tuttavia anche nella riproduzione il Bambino e le pieghe dei panneggi possono dirsi quasi uguali; e ancora, nel disegno molto largo, il suo carattere è così affine al Daddi come quello di nessun'altra opera di questo medesimo artista. Infatti la composizione è una versione semplificata di qualche altra simile del Daddi, come quella del trittico che pochi anni or sono apparteneva all'antiquario di Monaco, Giulio Böhler. (2)



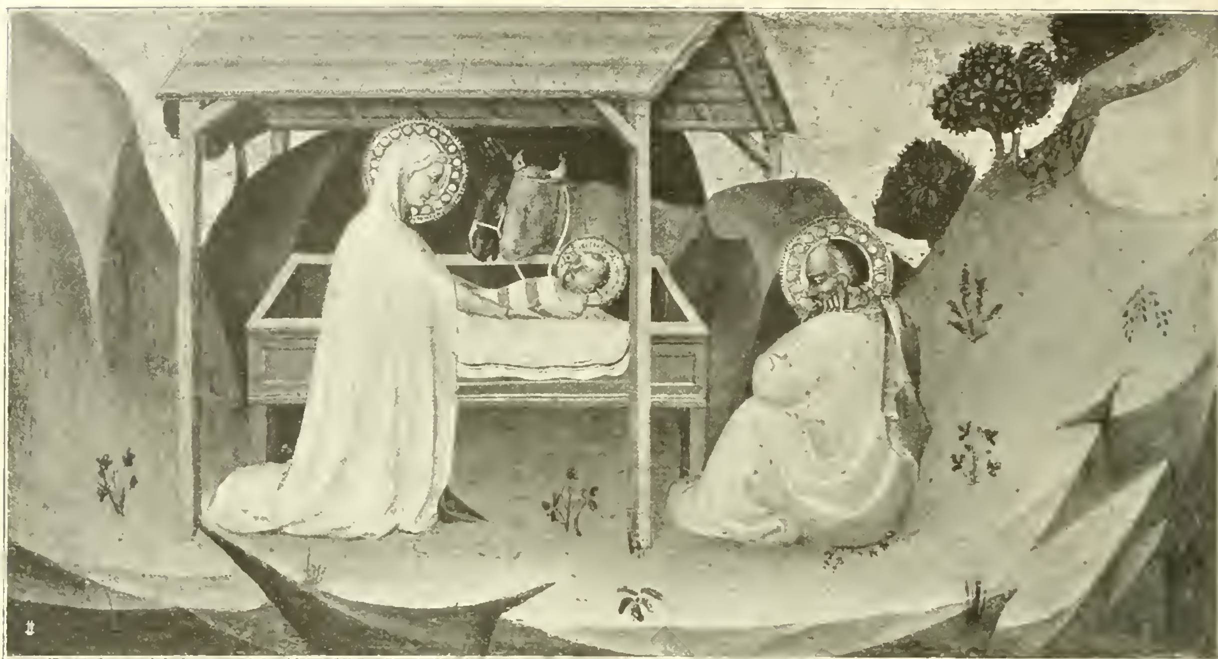
Allegretto Nuzi: Trittico - Macerata, Pinacoteca.



Madonna, Santi ed Angeli - Parte centrale del trittico Hamilton.



Allegretto Nuzi: Madonna ed Angeli - New-York, Collezione Lehman.



Allegretto Nuzi: Natività di Nostro Signore - New-York, Collezione Lehman.

Prima di procedere oltre nella discussione intorno al S. Antonio di Fabriano, voglio fermarmi a domandare a quanti sarebbe occorso di attribuire i tre dipinti or ora esaminati ad un artista non schiettamente fiorentino. Per quanto è a mia conoscenza, ambedue le tavole Lehman sono state finora senza contrasto ritenute opere fiorentine e io sospetto che il trittico Hamilton sia stato attribuito ad Allegretto Nuzi soltanto perchè esso appariva in modo così evidente una replica della ben nota opera di questo maestro esistente in Macerata. Il S. Antonio abate dello sportello di destra può ad ogni modo metterci sulla buona via, poichè il trattamento piatto della testa e gli occhi visti quasi di faccia in profilo sono caratteri decisamente non fiorentini; e la nostra supposizione può essere confermata dal trovare indicata nell'aureola del giovane santo dell'altro pannello il nome di Venanzio: infatti S. Venanzio fu un santo favorito nelle Marche, ma poco conosciuto in Toscana.

Guardiamo ora la quarta opera di questo medesimo tipo, quella di Fabriano. Se essa fosse conservata così bene come le altre, sarebbe di gran lunga la più bella e la più interessante. Rappresenta, come abbiamo veduto, S. Antonio abate con uomini e donne adoranti ai suoi piedi. Costoro sono così individualizzati e attraenti come tutti i ritratti che il Trecento ci ha lasciati. Il colorito esce dal consueto: la maglia di ferro del guerriero che si vede nel gruppo è ottenuta con argento che i secoli hanno corroso e mutato in squisite tonalità grigie; e le vesti delle donne, gialle, azzurre e rosse, sono di grande distinzione e splendore. Anche il disegno, con la figura di centro limitata da roccie a forma di prisma e alberi decorativi inclinati verso l'interno, conquista la nostra ammirazione.

Che questa pala d'altare sia della medesima mano che ha dipinto il trittico Hamilton e le tavole Lehman è chiaro. Vi ritroviamo la stessa tecnica, la stessa tavolozza, lo stesso tipo di disegno, che è ad un tempo sinuoso, morbido e funzionale; vi scorgiamo il medesimo modo di fare le pieghe, le medesime forme delle mani e delle orecchie, e,



Allegretto Nuzi: S. Antonio abate - Fabriano, Pinacoteca.



Allegretto Nuzi: Coronazione - Richmond Inghilterra, Collezione Cook.

pur tenendo conto del tentativo di individualizzare i ritratti, gli stessi tipi. Anche le riproduzioni possono permettere allo studioso di controllare queste affermazioni. Il Bambino in fascie è evidentemente sempre lo stesso. Così dicasi delle pieghe nel S. Antonio di Fabriano e nel pannello di destra del trittico Hamilton, delle roccie a forma di prisma e degli alberi che si vedono nella tavola fabrianese e di quelli della Natività Lehman.

Queste quattro tavole debbono inoltre porsi in una stretta connessione cronologica, altrimenti esse non sarebbero così simili per carattere e qualità. Fortunatamente le due di gran lunga più importanti sono datate: quella di Fabriano 1353, quella della raccolta Hamilton 1354.

Fin qui tutto va bene. Continuando la nostra indagine osserviamo che, delle due più cospicue fra queste opere, una si conserva in Fabriano mentre l'altra mostra l'effigie di un Santo specialmente venerato dalla popolazione picena, e che quest'ultima pittura nella sua integrità è servita di modello per un trittico dipinto per le Marche quindici anni più tardi; tutto ciò rende più che probabile che anche il trittico Hamilton provenga da qualche altare della medesima regione. Possiamo fare ancora un passo più avanti e concludere che l'autore, sebbene così profondamente influenzato dall'arte fiorentina, fu nativo di quella regione e vi ritornò per continuare la sua carriera. (Ma è poi altrettanto certo che si tratti proprio del maestro marchigiano più degno di attirare l'attenzione universale tra quelli fioriti nel Trecento, vale a dire di Allegretto Nuzi?) Non si può affermarlo con sicurezza ma è assai probabile. Le prove, sebbene non conclusive in modo assoluto, indicano che sia



Allegretto Nuzi: Polittico proveniente d'Apiro - Fabriano, Pinacoteca.

così. Disgraziatamente finora non ci è nota nessun' opera datata di Allegretto all' infuori di quelle appartenenti all'ultima decade della sua vita. Esse sono il trittico del 1365 nella Pinacoteca Vaticana, il polittico di Apiro, del 1366, la replica maceratese del trittico Hamilton, segnata 1369, e la Madonna della collezione Fornari, del 1372. In tutti questi dipinti, come in quelli della serie più antica, che io sto tentando di unire ad essi, noi scorgiamo un seguace del Daddi, il quale, dopo una lunga assenza da Firenze e i notevoli successi ottenuti in quell'angolo fuori mano dove era nato, diventa un provinciale. In questo caso, come sempre avviene, il provincialismo tende prima e principalmente ad eliminare i valori tattili; l'artista diventa più stilizzato, più piatto, come se le sue figure fossero state addirittura strette fra due pietre liscie e sempre più esclusivamente tende alla pura ornamentazione, acquistando quasi i caratteri di un pittore di piacevoli carte da parati.

Ma ancora, sia pure in queste incantevoli decalcomanie, noi sentiamo i seguaci dei grandi maestri fiorentini, fra i quali il Nuzi fu inscritto nel 1346. In queste pitture datate non c'è niente che il pittore del trittico Hamilton non possa avere acquistato dopo dieci anni di progressiva provincializzazione. Troviamo perfino che la forma interna dell'orecchio si mantiene la stessa; è questo un piccolo particolare esteticamente banale, ma archeologicamente importante; un

altro è che il disegno dei tre cerchi che troviamo sotto i piedi dei Santi Antonio e Venanzio nel trittico Hamilton e sul pavimento della contemporanea Madonna Lehman, si rivede sull'abito della Beata Vergine nell'ultima delle pitture datate di Allegretto a noi note, la Madonna Fornari del 1372.

Fortunatamente, nonostante i dieci anni di intervallo, possiamo fino ad un certo punto ricongiungere il gruppo di pitture che si aggirano intorno al trittico Hamilton alle più antiche opere datate del Nuzi, e concludere che, quanto più vecchie queste sono, tanto più i rapporti appariscono intimi.

Fu mia buona fortuna molti anni or sono quella di rivendicare al Nuzi due pitture abbastanza notevoli: un piccolo trittico in Detroit e una Incoronazione della Vergine nella collezione Cook in Richmond, Surrey.



Allegretto Nuzi: Madonna - Fabriano, Pinacoteca Fornari.

A quel tempo il piccolo trittico di Detroit era la più antica opera che si potesse attribuire al pittore marchigiano. La sua esecuzione poteva venire riportata a parecchi anni prima dell'ancona del Vaticano (1365), poichè esso è più preciso, più plastico e più vicino al Daddi di qualsiasi altra pittura aggirantesi nell'orbita di questo maestro negli ultimi anni della sua attività, come tutto il gruppo Orcagna, Maso, Giottino. Ebbene, vi sono molti punti di contatto tra questa piccola tavola e le quattro in discussione. In primo luogo la Natività di Detroit somiglia singolarmente a quella della collezione Lehman, con la Vergine inginocchiata e adorante il Bambino nella sua mangiatoia. Il modo di trattare questo soggetto è piuttosto raro e, per quanto mi è dato di ricordare, risale al Daddi. Inoltre gli Angeli han la stessa plasticità nei riccioli dei capelli, i medesimi diademi che si vedono nel trittico Hamilton, mentre il paesaggio mostra le medesime forme prismatiche di quello del S. Antonio in Fabriano (3).

La Coronazione della Vergine della collezione Cook appartiene circa alla stessa data di quest'ultimo. Essa è vicinissima al Daddi della Coronazione con molti santi, già agli Uffizi. L'aguzza corona della Madonna è simile a quella che porta S. Caterina nel trittico Hamilton e gli Angeli che sono ai suoi piedi hanno precisa-



Allegretto Nuzi: Trittico - Detroit, Stati Uniti d'America.

mente lo stesso tipo, la stessa azione e gli stessi drappeggi di quelli della Madonna Lehman.

A queste considerazioni conviene aggiungere che il S. Antonio Abate del trittico Hamilton si trova, con appena qualche piccola variante, altre due volte in opere indiscutibili del Nuzi, vale a dire nel trittico di Macerata e in una tavola di Fabriano, in cui egli è accoppiato con S. Giovanni Evangelista (4). Senza dubbio l'identità di un simile modello attraverso gli anni attesta l'identità dell'autore delle opere nelle quali essa si avverte.

* * *

Mi sono riservato di discutere in ultimo le relazioni fra il trittico Hamilton e la sua replica di Macerata (5).

Un più accurato esame di queste due opere rivela più differenze di quelle che appariscono a un primo sguardo, sia per ciò che riflette i particolari iconografici (il che non importa al nostro assunto) sia per ciò che concerne lo stile. L'effetto d'insieme dell'ancona di Macerata è quello di un'arte più piatta, più amante della *silhouette*, più rigida. Fermiamoci a considerare i drappeggi che cingono sinuosamente la Madonna nel dipinto Hamilton e con questa impressione di ritmo nella memoria, volgiamoci verso la Vergine di Macerata. Ella sta seduta come se non fosse avvolta nelle stoffe aderenti alla sua persona, ma imprigionata nel cartone. E si noti come tutti i bordi siano taglienti e come le mani siano prive di vita. Si confrontino, per esempio, le mani del cavaliere nell'una e nell'altra di queste opere; quanto poco vigore esse hanno nel trittico di Macerata e come invece ghermiscono fortemente nel prototipo! E tuttavia fra le pitture fino ad oggi accettate come opera del Nuzi (tutte, come abbiamo veduto, degli ultimi dieci o dodici anni della sua carriera) quella di Macerata eccelle per finitezza, per maggiore studio e per bellezza di drappeggi. L'artista deve essere stato pagato per fare del suo meglio e volle dimostrarsi degno del suo modello di quindici anni prima. E quasi vi riuscì.

Orbene, è verosimile che un pittore della reputazione del Nuzi sarebbe stato richiesto e avrebbe consentito di riprodurre un originale non eseguito da lui? Il senso comune risponde di no. E questa conclusione è confermata dalla possibilità che sia stato un solo committente a ordinare entrambe le opere, come ci induce a credere anche il fatto che i santi riprodotti nei due trittici sono gli stessi. In ambedue le iscrizioni questo committente è indicato come un « Fra' Giovanni » (6); se si tratta del medesimo Fra' Giovanni è naturale che egli, avanzato nella vita, abbia voluto nuovamente valersi dell'opera dell'artista, anche lui avanzato nella vita, il quale tanto bene lo aveva servito quando entrambi erano più giovani di quindici anni.

È pertanto più che probabile che i quattro dipinti qui illustrati, cioè il trittico Hamilton, la Madonna Lehman, la Natività Lehman e il S. Antonio della Galleria di Fabriano, tutti eseguiti nel 1353 o nel 1354, siano di quell'Allegretto Nuzi che finora ci era noto soltanto nell'ultima fase della sua attività. E io oso pensare che saranno scoperti anelli per stabilire fra i due gruppi di opere una concatenazione più stretta di quanto ora sia possibile.

Ammesso che l'uno e l'altro gruppo siano di Allegretto, questo artista assume una personalità di gran lunga più notevole e importante di quella fino ad oggi conosciuta; e noi siamo a considerare che cosa sarebbe accaduto di lui se egli fosse rimasto a Firenze (7) a contatto con i più grandi pittori che la cristianità abbia mai avuto. Egli sarebbe riuscito appena da meno del suo probabile condiscepolo Nardo di Cione, che nella prima fase della sua attività ricorda tanto vivamente. Invece preferì ritirarsi nel suo remoto angolo nativo per decadere e illanguidire come il primo di un villaggio.

Per me, a prescindere dal suo intrinseco fascino, la figura di Allegretto interessa sopra tutto perchè ci offre un esempio così convincente dell'effetto del provincialismo anche sugli artisti meglio dotati. Invariabilmente essi cominciano col trascurare prima i valori tattili, poi il movimento, da ultimo la tecnica, anticipando nella loro personalità tutte le fasi della decadenza che coglie l'arte nei periodi in cui essa si avvia verso la barbarie.

BERNARD BERENSON.

(1) Riprodotto in SIRÈN, *Giotto and some of his Followers*, tav. 168.

(2) SIRÈN, op. cit. tav. 146.

(3) Prima di lasciare il trittico di Detroit io voglio stabilire che la tratteggiatura in oro nelle vesti della Vergine è un bizantinismo che durò a lungo nella Romagna e nelle Marche. Esso probabilmente indica che in quel tempo Allegretto cadde sotto l'influenza del Baronzio, il quale fece un mirabile uso di questo artificio, come si può vedere nella sua affascinante Madonna recentemente nella raccolta Ourousopp a Montecarlo. Nell'opera del Vaticano del 1365, Allegretto già alla sua volta abusa del medesimo artificio precorrendo i bizantinisti del XV e del XVI secolo di Venezia e della Apulia.

(4) Riprodotto insieme con la maggior parte delle pitture del NUZI in COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1900.

(5) C'è del resto, una evidente somiglianza nel tipo e nella tecnica fra quest'opera e Bartolo di Fredi nel suo periodo migliore. Essa probabilmente non è affatto il risultato di un contatto fra i due artisti, ma è effetto della loro decadenza, nonostante la primitiva felice disposizione, verso un uguale grado di provincialismo.

(6) Sotto il trittico HAMILTON sembra possa leggersi: MCCCLIIII QVESTA TAVOLA HA FATTO FARE FRATE GIOVANNI DE.... Sfortunatamente a questo punto l'iscrizione è mutila.

Sotto la pala di Macerata è la seguente iscrizione: ISTAM TABELAM FECIT FIERI FRATER IOANNES CLERICUS PRECEPTOR TOLENTINI ANNO DNI MCCCLVIIII.

(7) Qualche tempo addietro in un articolo denso di notizie sull'arte nelle Marche, Lionello Venturi fissò l'attenzione su un affresco rappresentante la Crocifissione in S. Biagio in Caprile a Campodonico, presso Fabriano, il quale sembra rechi la data del 1345. Disgraziatamente esso è in uno stato di grave rovina, ma ne rimane abbastanza per mostrare che si tratta di una composizione molto drammatica, ricca di poesia e originalissima. Il Padre Eterno, in mezzo agli angeli, stende le braccia sulla scena. Ogni personaggio sta sopra una roccia frastagliata. Se potesse accertarsi che anche quest'opera è di Allegretto, non soltanto la carriera di Allegretto sarebbe prolungata di dieci anni, ma risulterebbe assai più importante. Consapevoli delle qualità che lo rendevano perfettamente capace di gareggiare con i migliori artisti fiorentini, il suo stabilirsi in Firenze diventa una cosa del tutto naturale. E noi ricordiamo che nel 1346 egli si inscrisse nella loro corporazione.

RECENTI SCOPERTE IN FORMIA.

I. - STATUE DI PERSONAGGI DELLA PRIMA ETÀ IMPERIALE.

Girate le rupi di Terracina dopo la faticosa traversata delle paludi pontine, e superato per Fondi ed Itri l'altopiano alla cui propaggine sud-orientale è lo sprone sul quale si asside Gaeta, chi in antico muoveva da Roma per l'Appia verso il Mezzogiorno d'Italia trovava in Formia riposo al travaglio del viaggio e la grata sorpresa d'una società fra le più elette di Roma.

Tepore di clima e ridente gaiezza di campagna e di mare rendevano in Formia gradevolissimo il soggiorno. Il vasto golfo formiano (*fig. 1*) chiuso da un lato dal promontorio lunato di Gaeta, cui sovrasta il verde colle della Torre d'Orlando, tumulo gigantesco dalla cui forma la leggenda trasse forse lo spunto per fissarvi la tomba della nutrice di Enea; dall'altro incurvantesi fino al piccolo promontorio di Scauri, e poi non terminato, ma fermato al riguardante dal costone bruno e nudo del monte Massico, somiglia da taluni punti, in talune ore, come il Benaco, « una gran tazza argentea »; i nudi monti Aurunci, chiazzati a sera da lunghe macchie viola, formano cornice austera al grande specchio azzurro, e riparando Formia dal forte soffiar dei venti, fanno della costa in inverno un luogo di dimora temperatissimo.



Fig. 1 - « Temperatae, dulce Formiae litus ». Gaeta è sul fondo e chiude l'arco del golfo (*Fot. Losacco*).

Collocata a mezza via tra Roma e Napoli, naturale sbocco di un territorio sufficientemente vasto e fertile, affacciantesi su un porto abbastanza riparato e profondo, Formia, ricca d'acque di fonte e famosa pel pesce squisitissimo, aveva elementi numerosi per incontrare il favore dell'alta società della Roma repubblicana e imperiale. Testimoni di tale favore ci rimangono notevoli passi di scrittori classici [1], e sopratutto insigni resti di talune specie di costruzioni, quali le peschiere, che eran genere di lusso permesso, perchè costosissimo, solo agli straricchi [2].

La configurazione naturale del costone su cui Formia si adagia indica di per sè quale dovesse esser la plaga preferita per le costruzioni pubbliche dell'età imperiale e per le ville sontuose. Superato il vallone verdeggiante di Rialto, la via che giunge da Itri scende verso la marina di Castellone e il porto, lasciando sulla destra una campagna verdissima e ridentissima che declina dolcemente a mare, e vi si affaccia da balze o terrazze donde si gode una vista superba. All'Appia, tra il ponte di Rialto e la marina di Castellone, si è oggi sostituita, a un livello di alcuni metri più alto, la cosiddetta via Tullia che si è chiamata di recente via Filippo Rubino: fiancheggiata da due file ininterrotte di case che ne chiudono la libera vista verso mare e verso monte, angusta, e in taluni tratti corrente a pendio assai rapido. La cittadina che da alcuni decenni si va risvegliando con sempre maggiore intensità alla vita commerciale, e che per la costruzione della ferrovia direttissima Roma-Napoli vedrà crescere di giorno in giorno la sua importanza come luogo di villeggiatura e come centro di traffico, risente già l'impaccio che al libero svolgimento dei suoi commerci pone l'angustia della via, e trova difficoltà sempre maggiori a liberarsi degl'ingorghi di veicoli che si determinano nelle strozzature stradali. Onde l'Amministrazione Comunale, preoccupata dal problema delle comunicazioni, ha posto di recente mano, su progetto Berna aggiornato nel 1919 dall'ingegner Lauro-Grotto, alla apertura di una nuova via che, stabilita in prosecuzione della odierna via Vitruvio, sale dal porto alla barriera daziaria di Ponte di Rialto, tenendosi più presso al mare, su una linea in molta parte parallela alla via Tullia o Rubino.

I lavori eseguiti sinora sono stati di colmata più che di sterro; in un sol punto, nel giardino appartenente alla signora Chiara Sorreca



Fig. 2 – Formia: Nuova strada in prosecuzione di Via Vitruvio. Di qua dallo steccato a tavole orizzontali il giardino Sorreca; di là la Villa Rubino o " Villa di Cicerone " (*Fot. Losacco*).

in Nardone, tra la villa Rubino e la proprietà Passarelli-Spina, lo scasso del terreno ha raggiunto su un tratto relativamente considerevole una certa profondità *(fig. 2)*; pel resto, sono occorsi piccoli movimenti di terreno in trincea soltanto per aprire passaggio alle acque o stabilire, tra i giardini tagliati in due, vie sotterranee di comunicazione. E tuttavia, ad onta dei lievi movimenti di terreno, si è avuto un gran numero di sorprese assai liete. Praticandosi il cavo di fondazione della spalla di un sottovia nel giardino De Matteis - Di Fava, il proprietario del giardino, posto sull'avviso da taluni indizi, metteva in luce una statua di Nereide su mostro marino; e nel giardino di proprietà Sorreca, a due metri circa di profondità dal piano di campagna, l'operaio Felice Varone vedeva il 28 agosto 1920 scoprirsi sotto il suo piccone dapprima un tronco di sostegno di statua, e subito dopo una testa marmorea, un plinto, un gran torso di statua eroica, e via via, con tre statuette minori, i resti di un'altra statua eroica e una statua di personaggio togato. Onde il rimescolamento singolare del terreno nel quale tutte queste sculture coi loro frammenti minori si trovavano ammonticchiate consigliò una più attenta indagine del sottosuolo; e così, disposti dei saggi, furono da me restituite alla luce, nel luogo stesso dove le prime scoperte avevano avuto luogo, una nuova, bella e completa statua eroica, una severa testa giovanile e sculture minori. Furono ugualmente disposti saggi esplorativi nel terreno di proprietà De Matteis - Di Fava, con risultati che sono già della più alta importanza. Noi ci proponiamo di continuare tali indagini, e di continuarle anche in terreno Sorreca, quando saranno modificate certe condizioni, le quali finora hanno impedito che il terreno fosse sottoposto più largamente a un diligente esame. E ci auguriamo che a liete sorprese seguano sorprese ancora più liete.

*
* *

Delle principali scoperte del giardino Sorreca daremo qui una prima sommaria notizia; una pubblicazione definitiva deve esser necessariamente rimandata in attesa della prosecuzione degli scavi. Per l'opposizione della popolazione di Formia — opposizione originata da un generoso impulso di gelosia per le cose patrie — il trasporto a Napoli delle statue rinvenute nell'agosto e nel settembre 1920 non ha potuto



Fig. 3 – Formia: Fughe di vani a sostruzione di una terrazza nella "Villa di Cicerone" ora Villa Rubino (*Fot. Losacco*).

aver luogo che sulla fine del marzo 1921; onde i restauri indispensabili sono appena agl'inizi, nè quindi ci è possibile dare anche da questo lato agli studiosi se non la primizia di così importanti rinvenimenti.

Il giardino Sorreca si stende tra l'Appia e il mare, a oriente della villa ora di proprietà Rubino, già appartenente al principe di Caposele, volgarmente chiamata « Villa di Cicerone », o, più semplicemente, « Cicerone ». Le antiche imponenti strutture di questa villa sono assai note (3). Con senso di reverenza si ammirano quivi le fughe di vani grandiosi dalla volta a botte (*fig. 3*), che l'antico architetto elevò, sostruzioni poderose a terrazze magnifiche; nè senza religiosa compunzione si accosta alle labbra l'acqua degli antichi ninfei (*fig. 4*), nei quali la leggenda erudita volle riconoscere il fonte d'Artacia, cui scendeva la figlia valente d'Antifate il re dei Lestrigoni, quando ella si scontrò coi messi di Ulisse.

In immediata contiguità con questa villa verso oriente, presso l'antico corso dell'Appia, e dopo taluni avanzi d'un largo piano di vasca in opera signina, si sono rinvenuti, con lo scasso in trincea del terreno, i ruderi di un antico edificio nel quale si son trovati ammonticchiati, in uno spazio di pochi metri quadrati, quattro statue in proporzioni più grandi del vero, tre statuette minori, una bella testa virile, due grandi cornici marmoree, colonne di alabastro fiorito e di giallo antico, e frammenti marmorei e decorativi mol-



Fig. 4 - Formia: Ninfeo, nella cosiddetta "Villa di Cicerone" ora Villa Rubino (*Fot. Losacco*).

teplici, (*fig. 5*) ai quali si potrà, dopo una compiuta esplorazione del terreno, assegnare forse il preciso luogo e il preciso compito decorativo. Dell'edificio un solo vano, o, più propriamente, una sola ala di un vano grandioso si è potuta mettere — e non completamente — in luce nei saggi finora eseguiti (luglio 1921); il resto dell'edificio, in sede stradale e nei due tratti inesplorati del giardino Sorreca, dovrà essere attentamente scavato e studiato. La parte alla quale si son potute sinora rivolgere le indagini (*fig. 6-7*) consta d'un vano *A* di m. 3,30 di larghezza, il cui andamento è normale — o quasi — alla strada oggi in costruzione, e di cui le testate verso mare e verso monte sono tuttavia sepolte sotto il terreno alberato dei due tratti superstiti del giardino Sorreca. Questo vano, di cui nel senso dell'asse maggiore si è messa in luce una parte di metri 15,50 di lunghezza, è limitato verso oriente da un murello spesso 38 cm., in nessun punto conservato per un'altezza superiore ai 70 cm.; e dal lato d'occidente è chiuso da un muro assai più spesso, che doveva essere un tempo interamente rivestito di lastre marmoree o *crustae*, alto dal piano del pavimento 90 cm. circa; al sommo di questo correva un ripiano interrotto a distanze regolari da corpi avanzati in muratura (alti metri 0,89, larghi metri 1,56), in opera reticolata con ammorsature di mattoni agli angoli (*fig. 8*); in recesso, a 58 cm. circa dalla fronte del muro, la parete della sala si innalzava ancora, sino e al disopra dell'odierno piano di campagna (che



Fig. 5 Formia: Fregio fittile con ninfe affrontate rinvenuto nel materiale di scarico del giardino Sorreca (*Fot. Losacco*).

risulta a m. 3,90 dal piano della sala), interrotto da grandi finestroni (?) tra un corpo avanzato e l'altro. Il muro di 90 cm. ci si presenta in fronte ad opera reticolata interrotta di tratto in tratto da grandi parallelepipedi lapidei; ma la fronte stessa, e quella dei corpi avanzati e quella della parete in recesso — essa pure in reticolato assai grezzo — dovettero essere, almeno in un secondo momento, come apparisce per chiari segni, rivestite di marmo [4].

A ponente del vano o dell'ala di vano sopra descritta era un vano *B* o corridoio di disimpegno (?), il cui pavimento risulta di 90 cm. circa più alto del pavimento del vano *A*; verso oriente — ma al piano stesso di *A* — si sviluppa un secondo corridoio di m. 1,17 di ampiezza, oltre il quale è un'altra sala, di cui la piccolissima parte esplorata è apparsa pavimentata a lastre di marmo. In quale relazione reciproca i suddetti vani siano fra loro sarà rivelato dalla compiuta esplorazione del giardino Sorreca.

In quella parte del vano *A* che risulta più prossima al tratto settentrionale superstite dell'agrumeto Sorreca, a una profondità di circa due metri dal piano di campagna si rinvenne il 27 agosto 1920 un gran blocco di cornicione marmoreo, misurante m. 2,68 × 0,64 × 0,32; allo stesso piano il giorno seguente cominciarono a rinvenirsi i frammenti rimescolati di più statue di marmo, di grandezza superiore al vero. Di dove sian cadute o siano state portate le statue, non è ancora, allo stato attuale dei lavori di saggio, ben chiaro; una statua di personaggio togato fu rinvenuta con la testa — che era lavorata a parte — ancora, si può dire, inserita

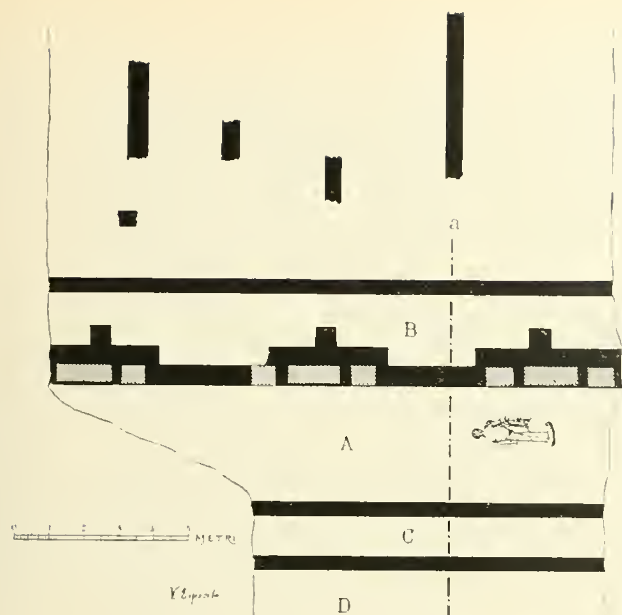
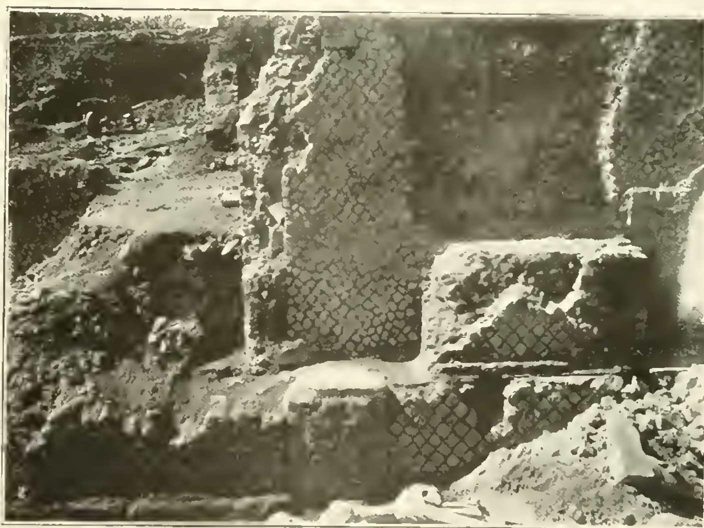


Fig. 6.

nel suo alveolo; ma, d'altra parte, i pezzi di uno stesso plinto furon trovati a profondità varie, e così le braccia, le gambe e le mani di sculture diverse; alcune statue, come quella da me rinvenuta il 12 settembre, risultavano sottostanti a statue precedentemente scoperte, e da queste disgiunte per uno strato di più decimetri di terreno di riporto. In tali condizioni non è possibile pensare a una rovina pura e semplice dell'edificio; qualche elemento è intervenuto che ha determinato un rimescolamento così singolare; quale esso sia stato ci potrà esser forse chiarito dalla prosecuzione delle indagini.

*
* *

Nel giardino Sorreca le prime scoperte essendo avvenute in maniera del tutto fortuita, nè essendosi tenuta nota delle circostanze precise e del succedersi dei rinvenimenti, e d'altra parte presentando il terreno un così singolare aspetto di rimescolamento, ci sarà possibile soltanto elencare e descriver le sculture secondo l'ordine che ai fini di questo primo ragguaglio sembrerà più opportuno. A restauri ultimati e ad indagini compiutamente esperite, potrà pubblicarsi un rapporto più pieno e più approfondito.


Fig. 8 - Formia: Antico vano nel quale furono rimesse in luce le statue eroiche e drappeggiate - A terra si vede ancora giacente la statua nel tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion (*Fot. Guido Spinazzola*).

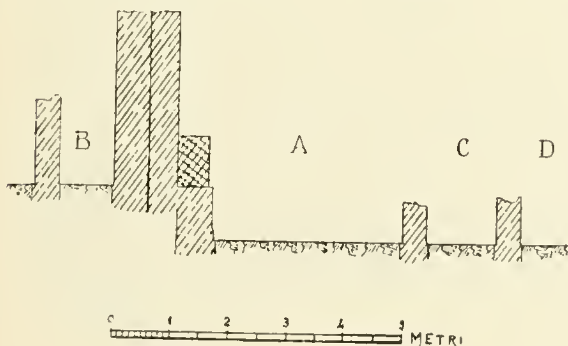


Fig. 7.

Il 12 settembre 1920, a poche ore di distanza dall'inizio dei lavori di saggio da me predisposti, appariva nel terreno, all'incirca a metri 3,20 di profondità dal piano di campagna, una statua di efebo interamente nuda tranne una clamide pendente dalla spalla e avvolta attorno al braccio sinistro (*fig. 9*). La statua [5], in marmo lunense, alta col plinto m. 2,03, giaceva supina, leggermente coricata sul fianco destro, in posi-

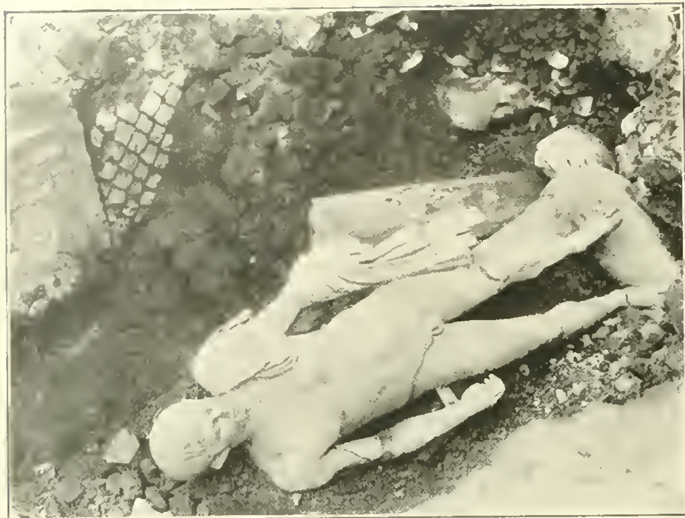


Fig. 9 - Formia: Statua eroica nel tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion al momento della scoperta - Settembre 1920 (*Fot. Guido Spinazzola*).

non furono scoperti là dove per la caduta ci saremmo logicamente attesi di trovarli; dei frammenti mancanti, come la punta del naso, la mano sinistra con le dita ancora raccordate dagli antichi piccoli tasselli, alcune articolazioni di due dita spezzate della mano destra sono stati recuperati; altri pochi, e cioè l'articolazione estrema del pollice destro, qualche ciocca frontale, parte del polso sinistro e taluni degli orli della clamide, sono forse ancora mescolati alle minute scaglie raccolte; il restauro potrà, speriamo, restituirci la scultura nella sua interezza.

zione un poco obliqua all'andamento del muro del vano *A*; la testa era ubicata a Sud, verso mare, e il dorso, sopraelevato rispetto al piano del pavimento di circa 40 cm., poggiava su un letto di materiali di riporto (*fig. 10*). La scultura era caduta dal suo piedistallo — o era stata gettata nel vano — quando era ancora integra; il braccio destro e le gambe, spezzati, ma al loro giusto luogo, lo mostravano in modo indubbio; ed era evidente che la caduta era avvenuta a destra, pel fatto che, con la frattura del braccio, si era determinata la frattura della gamba destra in due punti, sotto il ginocchio e sotto il malleolo, mentre la gamba sinistra col sostegno si era spezzata per contraccolpo poco al disopra del ginocchio. Un certo rimescolamento doveva esser tuttavia avvenuto, sebbene la statua fosse, fra tutte le rinvenute, la più vicina all'antico pavimento; infatti la mano sinistra fu rinvenuta a un livello di parecchie diecine di centimetri più alto che non il rimanente della scultura, e vari piccoli frammenti

Il personaggio (*fig. 11*) poggia saldamente sulla gamba sinistra, e ferma a terra con tutta la pianta anche il piede destro, sebbene la gamba destra alleggerita dal peso sia protesa col ginocchio alquanto innanzi: ponderazione questa già abituale all'arte greca dell'arcaismo maturo, fino all'età di Policleto, il quale intro-

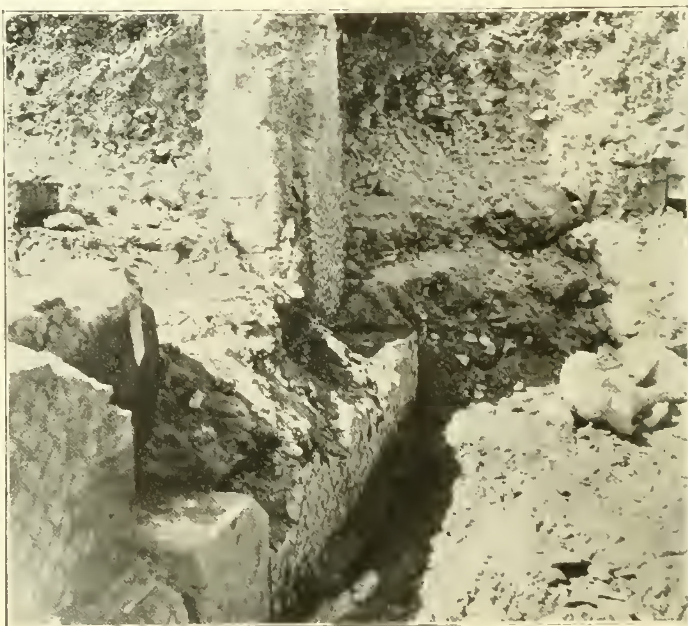


Fig. 10 - Formia: Terreno di riporto entro il quale furon rinvenute le statue del giardino Sorreca (*Fot. Guido Spinazzola*).



FORMIA. STATUA EROICA
FOTOG. LOSACCO

dusse la nuova ponderazione per cui il peso del torso è sostenuto quasi esclusivamente da una sola gamba, mentre l'altra, piegata e portata indietro, sfiora appena il suolo con le dita. Il corpo è interamente nudo, e mostra le belle forme giovanili nella loro fresca ed armonica prestanza; vigoroso è il torso, ma trattato con una certa morbidezza che rende meno violenti i risalti dei muscoli, abituali alle forme atletiche; e piena di eleganza è la figura, che si leva in un atteggiamento compostamente solenne. A questa compostezza dà maggiormente risalto il movimento della clamide purpurea, che gettata sulla spalla sinistra, e formato quivi un movimentato viluppo di linee, ricade dietro l'omero, e ravvolge poi l'avambraccio sinistro per ricadere lungo il fianco in una vigorosa e non convenzionale ricchezza di partiti di pieghe. Il braccio destro pende inerte, ma con naturalezza lungo il corpo, raccordato alla coscia da un breve tassello; il sinistro si incurva con una linea assai aperta e si protende un poco innanzi; delle mani, la destra non sembra recasse attributi; la sinistra, per la disposizione delle dita maggiori, doveva con ogni evidenza portare un tempo un oggetto o un attributo. E in effetti l'originale da cui la copia romana deriva essendo una figura di Hermes, nella sinistra del nume l'artefice aveva originariamente collocato un caduceo, di cui l'estremità superiore toccava la base del braccio.

Singolare per efficacia di rendimento è la bella testa *(fig. 12-13)* leggermente inclinata a sinistra (dalla parte della gamba portante), e piena di dignità augusta. Sotto l'ampia fronte appena ombreggiata dalle ciocche di capelli distribuite in masse composte e leggermente e armonicamente ricurve, s'incassano gli occhi; il naso scende con linea appena arcuata; le guancie si affinano in un ovale regolare; il mento un po' prominente sotto la linea della bocca fine e forte finisce il volto in modo energico, contribuendo con le altre linee a dare all'insieme della fisonomia un che di maschio e al tempo stesso di gentile. Una solennità augusta spira dallo sguardo sereno; sicchè la testa si direbbe ideale se taluni tratti personali come la leggera flessione del naso, il taglio delle labbra e la prominenza del mento non facessero pensare il contrario; e manifesto è in ogni modo lo sforzo che fa l'artefice di imprimere il più possibile alla testa il carattere divino ed eroico, come chiaro è il proposito di accostare la propria creazione, per la solennità quasi religiosa dell'atteggiamento, al tipo divino preso a modello. Nè a un giovane nume sconviene il bel corpo, in cui alla grazia delle forme che sono ancor piene di gentile adolescenza si sposa la vigoria che si conviene ad un giovane atleta, cui il lungo abito agli esercizi della palestra nulla ha ancor tolto della freschezza delle belle membra.

La scultura rivela sicurezza di fattura, e amore di verità che rende lungo e pieno di tormentata passione lo studio delle forme giovanili; la molteplicità e il passaggio dei piani vengono resi nel torso con una conoscenza grande delle forme anatomiche e con una esperienza consumata degli effetti artistici; e nella morbidezza delle carni e nel rilievo dei muscoli e nell'alternarsi delle ombre e delle luci che il petto e il ventre e i fianchi coi loro mille piani creano all'occhio, si segue quasi il dito creatore dell'artefice che segna con instancabile amore il flettersi delle linee e quasi le trae dall'informe viluppo della materia.

Sapienti effetti son tratti altresì dal contrasto fra la tranquillità delle linee della figura nuda e il flettersi e l'incrociarsi delle linee della clamide, mentre altri effetti son tratti dal risalto che alla bianchezza fredda delle carni dava quel color porpora della clamide di cui qua e là si rivelano tracce numerose e notevoli.

Non nuovo è il tipo artistico cui l'autore di questa statua si ispira: la stessa caratteristica ponderazione, la stessa impostazione della figura nuda, lo stesso movimento delle braccia ritroviamo in

un certo numero di statue, tutte derivanti da un solo prototipo, di cui finora la espressione artisticamente più rifinita e fedele è il cosiddetto Hermes Lansdowne [6]. L'originale da cui queste statue derivano è un Hermes di scuola policletea, forse dovuto a quel Naucide d'Argo che da taluni è detto fratello di Policleto, da altri, più semplicemente, un parente o un contemporaneo più giovane di Policleto e suo scolaro. Delle repliche [7], talune si allontanano maggiormente dall'originale preso a modello, e riproducono il corpo secondo il gusto ellenistico-romano, con muscoli pienamente realistici, e anche col dare alla figura un andamento un poco più mosso, alla maniera lisippica. Da un originale della scuola lisippica che si propose di modificare il vecchio tipo, gli artisti posteriori presero invece alcuni particolari, come la disposizione nuova della clamide, la quale nelle repliche di Aegion e del Museo Nazionale di Napoli — come nella nuova statua formiana — si appoggia sulla spalla e si avvolge all'avambraccio sinistro invece che coprire l'omero e il braccio come nell'esemplare Lansdowne. La statua di Formia rende il tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion con una nobiltà grande, che la mette in prima linea fra gli esemplari dello stesso tipo artistico, quantunque la derivazione da un originale di scuola policletea [8] sia forse in essa meno riconoscibile che in altre repliche dello stesso tipo. Più che tutto la statua si afferma per modellazione vigorosa e insieme morbida, e per eleganza solenne e composta.

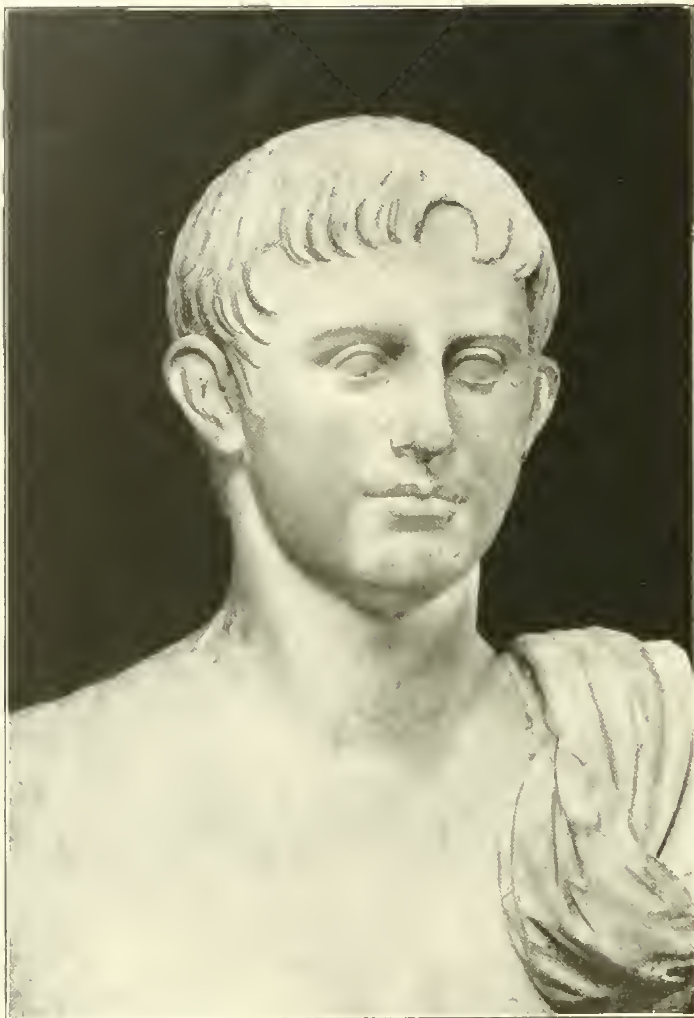


Fig. 12 - Formia: Testa della statua eroica nel tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion (*Fot. Losacco*).

*
* *

In proporzioni più grandi del vero (verisimilmente m. 2,05, compreso il plinto) [9] era scolpita una seconda statua eroica (*figura 14*) che non sembra, purtroppo, possa esser restituita nella sua interezza dai restauri in corso. La figura pianta sulla gamba destra, flette alquanto il ginocchio sinistro e porta un poco indietro il piede sinistro; il torso, seguendo lo sviluppo di linee determinato dalla ponderazione, si incurva fortemente dal lato destro, e pone in risalto la muscolatura vigorosa; un *himation* di stoffa molto spessa avvolge, a partire dal fianco, la parte inferiore della figura, e formando ricchi partiti di pieghe, viene a raccogliersi sull'avambraccio sinistro donde i lembi

del panneggiamento cadono in masse piene di movimento. La ponderazione è la solita delle figure policletee; chè anzi particolarmente al Doriforo ci richiama la posizione del braccio sinistro, che, tirato all'indietro, si flette anche qui fortemente, mentre le dita della mano si stringono come nel Canone, nell'atto di impugnar un giavellotto, poggiandolo sulla spalla; il braccio destro non viene però abbandonato lungo il corpo come nella statua del maestro di Sicione, ma scende sino all'anca e quindi piega, sì che l'avambraccio è proteso, e la mano è distesa ed aperta come (per citare solo l'esempio d'un'altra statua assai nota) nell'Idolino di Pesaro.

La testa è, nella maniera più certa, un vigoroso nobilissimo ritratto *(fig. 15)*. Sotto la cornice dei folti capelli disposti in masse tranquille sull'occipite, e ripartite in ciocche più mosse al sommo della fronte e sulle tempie, il viso si segna dei tratti di una volontà possente se pur contenuta; l'alta fronte è solcata da una profonda ruga orizzontale, mentre altre rughe convergono alla radice del naso; gli occhi si incassano profondamente, il naso si profila fine ed energico; altre energiche rughe si disegnano agli angoli della piccola bocca dalle labbra vigorose e un po' tumide; il mento è breve e infossato, e il collo muscoloso si unisce con saldo attacco alla massiccia testa tondeggiante *(fig. 16-17)*. Tutto il volto grassoccio risente l'impero di questa volontà; e intelligenza viva e cultura raffinata traslucono dalla fronte e dagli occhi, nei quali vive la vita dello spirito. Non più in specialissimo modo le predominanti e fondamentali qualità della razza mostrano questi volti italici resi pur con così vigorosa rudezza dall'arte indigena; dai visi segnati delle stimmate etniche con energia rude, parla ora anche, con accento personale e con potente linguaggio, la vita dello spirito, maturata dalle forti e semplici espressioni di un tempo a manifestazioni più raffinate. La volontà robusta, la luce interiore si specchiano vividamente in questa bella testa, che viene con decoro ad aggiungersi alle altre nobili creazioni dell'arte romana del ritratto.



Fig. 13 – Formia: Profilo della statua eroica nel tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion (*Fot. Losacco*).

Potente è altresì la modellazione del torso: la struttura ne è massiccia e la musculatura è resa con vivo naturalismo. La larga modellatura quadrata ha un aspetto diverso dalla struttura quadrata dei torsi del grande Policleto; più esage-

rato è il movimento dei muscoli, meno grandioso il chiasmo delle masse. D'altro lato, qui abbiamo non la vigorosa grazia giovanile, ma la matura complessa prestanza dell'atleta adulto; la cassa toracica si riveste di muscoli possenti, e l'ampio petto e i fianchi saldi danno tutto il risalto alla larga modellatura.

Il drappeggiamento dell'*himation* così in contrasto con la compiuta nudità eroica della scultura policletea mostra come i conguagli debbano essere contenuti: il tipo artistico preso a modello risentiva solo attraverso mediate figurazioni artistiche dell'originale da cui derivava; e queste sculture di personaggi ritratti nella ponderazione tipica di talune celebri statue, ma con elementi artistici nuovi, sono quanto mai comuni nell'età romana del periodo augusteo.



Fig. 14 – Formia: Seconda statua eroica (*Fot. Losacco*).

L'*himation* della statua formiana reca tracce assai appariscenti di color rosso: essa era evidentemente tutta dipinta di porpora, come la clamide della figura eroica che ripete il motivo dell'Hermes Lansdowne-Aegion; onde l'effetto artistico tratto anche qui dal contrasto tra il colore del panneggiamento e la bianchezza del marmo fu notevole. Lo stesso si dica del risalto che al torso nudo si determinò dal bell'intrecciarsi, dall'avvolgersi e dallo spezzarsi delle pieghe del panneggiamento.

* * *

La terza fra le statue eroiche rinvenute in Formia (*fig. 18*) ha molti tratti comuni con l'ultima da noi descritta. La ponderazione è sempre la tipica delle figure policletee: il peso del corpo gravita su una sola gamba (la gamba destra), mentre l'altra è ricondotta alquanto indietro; quanto alla parte bassa del corpo, essa è coperta qui pure dall'avvolgimento dell'*himation,* mentre la figura è, pel resto, interamente nuda. Il ritmo di linee determinato dalla ponderazione è qui però più composto: meno accentuati nel torso sono i passaggi dei piani, meno energica la torsione del fianco destro; sicchè il corpo si delinea con maggiore snellezza e tutta la modellazione ne riceve un

risalto di finezza più grande. Parte del braccio destro e tutto l'avambraccio con la mano mancano; il braccio sinistro, volto verso terra, è proteso leggermente, e ne cade il drappeggiamento dell'*himation*, che dopo aver coperto il fianco destro, ripiomba sul davanti con una sapiente ricchezza di partiti di pieghe, trattenuto poi e raccolto con la parte bassa del manto al disopra dell'avambraccio. Il contrasto d'ombre e di luci che le profonde, molteplici pieghe creano all' occhio con grazia e naturalezza è così vivace, che, per contro, apparisce più riposante lo svolgersi delle linee tranquille del bel corpo stante; e l'effetto artistico di questo incrociarsi e piegarsi di linee in tutti i sensi viene ancora rafforzato dalla policromia dell' *himation*, il quale reca tracce imponenti di color purpureo. La figura era ritratta in proporzioni più grandi del vero (m. 2,08 compreso il plinto curvegginte)[10]; essa era spezzata, specie nella parte inferiore, in molteplici frammenti; ma fondata è in noi la speranza di potere un giorno, tranne manchevolezze di non gran momento, restituirla nella sua interezza mercè l'opera di restauro. Alla mano sinistra superstite mancano tre dita; pel resto, tranne lievi scheggiature al volto e alla base del collo, e tranne mancanze di frammenti di pieghe del panneggiamento, la figura sembra integra.



Fig. 15 – Formia: Seconda statua eroica - Testa e busto (*Fot. Losacco*).

Più che tutto, riesce nella statua di singolare interesse lo studio della testa dal carattere personale spiccatissimo (*fig. 19-20-21*). Grandemente sviluppato è il cranio di forma tondeggiante; folti sull'occipite e sulla cervice i capelli a brevi ciocche curveggianti; pronunciata la calvizie delle tempie, alta e assai prominente la fronte, gli occhi incassati, le guancie piuttosto magre, e la bocca larga, con le labbra unite e premute in avanti. Il mento non breve termina il viso singolare, la cui struttura è assolutamente caratteristica.

Frequentemente ripetuto nella scultura romana del primo secolo dell'impero è il tipo di questa statua. Abbiamo già accennato quanto fosse comune la raffigurazione di eroi o di mortali eroizzati, su schemi di statue di atleti o di numi che i grandi maestri della Grecia avevan rese immortali. Artisti minori avevano con contaminazioni più o meno profonde modificato i tipi originari e creato schemi nuovi che sono ripetuti in un cospicuo numero di repliche in tutti i musei d'Europa. Per ricordare una sola statua del Mu-

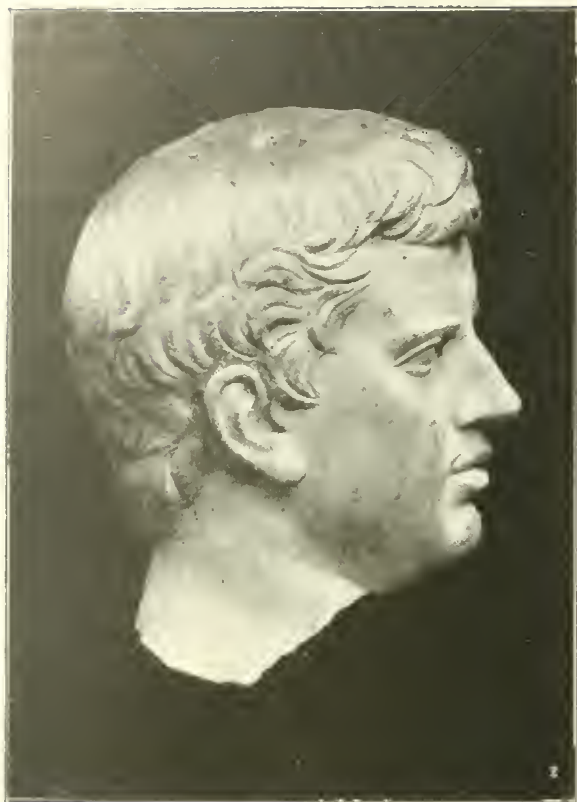


Fig. 16 – Formia: Seconda statua eroica - Testa.
(*Fot. Losacco*).

seo Nazionale di Napoli di cui la stretta parentela con la statua formiana è innegabile anche nel drappeggiamento dell'*himation* e nel movimento del braccio sinistro, citeremo il cosidetto Marcello del *Macellum* di Pompei [11].

*
* *

Accanto alle statue eroiche o achillee, le statue togate. Una se n'è rinvenuta, nel solito marmo lunense a grana fine e lucida, compiutamente integra tranne lievi manchevolezze *(fig. 22)*. Rappresenta un personaggio stante, completamente avvolto nella toga, la quale è riportata sul capo alla maniera dei sacerdoti. L'avambraccio destro è tutto proteso, e fa angolo quasi retto col braccio che cade lungo il corpo; nella mano sinistra è un *volumen;* sul plinto, a sinistra della figura, una *capsa* o *scrinium*. La figura, alta m. 2,04, su un plinto rettangolare di 11 cm. di altezza [12], aveva la testa, l'avambraccio con la mano destra e la mano sinistra riportati. Del tutto analogo a quello dell'Augusto della via Labicana è il particolare caratteristico della inserzione della testa nel busto *(fig. 23)*. Poco al di sotto dell'attacco del collo il marmo è tagliato a cono rovescio così da inserirsi nel suo alveolo, e da far mascherare la giunzione dall'orlo superiore della tunica; ma la toga è tagliata alquanto più in alto, a metà circa dell'altezza del collo, così da rendere la giunzione più visibile; e le lisciature nelle pieghe verticali della toga non sono a questo punto così perfette e combacianti da non fare apparire tale giunzione un poco sforzata [13]. La statua che all'atto del rinvenimento mostrava ancora, a quanto è stato riferito, la testa inserita nella concavità del busto,



Fig. 17 – Formia: Seconda statua eroica - Testa.
(*Fot. Losacco*).



Fig. 18 - Formia: Terza statua eroica (*Fot. Losacco*).

aveva subìto già nella antichità dei restauri: dei quali son chiara prova i fori tuttora superstititi nello spigolo anteriore del plinto (a destra di chi guarda), e nelle tre prime dita della mano destra. Tranne queste dita e l'anulare destro, tranne parte dell'indice della mano sinistra, due pezzi del plinto e pochi lembi della toga, la statua ci è conservata nella sua perfetta integrità.

Il personaggio pianta saldamente sul piede sinistro, e protende un poco innanzi il ginocchio destro, mentre porta alquanto indietro e di fianco il piede corrispondente. Veste una spessa tunica, di cui le larghe maniche coprono le braccia sin quasi al gomito, e che in grosse pieghe ad andamento triangolare protegge il petto; sulla tunica è gettata la toga. La quale è del tipo consueto ai monumenti dell'età augustea, è ampia senza goffaggine (*neque restricta, neque fusa),* reca sul davanti il caratteristico *sinus,* e maschera al suo giro attorno alla vita il cosidetto *balteus;* invece poi di girare semplicemente attorno alle spalle, sale al capo e lo ammanta, come è abituale ai personaggi ritratti in funzioni sacerdotali. La toga, dal dinanzi, si porta a coprire la spalla sinistra, e poi il dorso del personaggio; tornata sul davanti, viene a raccogliersi sul braccio sinistro, donde cade con composta naturalezza fin sullo *scrinium.* Di sotto la toga appaiono i piedi, chiusi in *calcei* di cuoio così morbido che le dita ne risultano modellate; e i calcei son dipinti, forse di rosso, e sono allacciati da due larghe liste, pure di cuoio, partenti dal contorno anteriore dei piedi, mentre altre stringhe (di cui le liste terminali sembrano quattro per ciascun piede) fermano la calzatura attorno alla gamba. Questo particolare caratteristico dei *calcei patricii,* l'anello all'anulare sinistro, la circostanza che la toga reca tracce abbondantissime del color porpora in cui un tempo risultava tutta dipinta (la porpora è in Roma l'insegna dei sacerdozi, delle magistrature e degli alti comandi militari, e conferisce carattere sacro e religioso); infine la caratteristica dei *calcei mullei* (se la dipintura in rosso dei calcei non è un inganno nostro) indurrebbero a credere che noi ci troviamo innanzi a un personaggio appartenente alla più alta classe sociale; ma nessun sicuro elemento abbiamo finora, come vedremo, per alcuna probabile identificazione del personaggio. Di esso l'artefice curò sopratutto di rendere i tratti fisionomici con una nobiltà che è solo pari alla semplicità dei mezzi adoperati; poichè in effetti la



Fig. 19 – Formia: Terza statua eroica - Particolare (*Fot. Losacco*).



Fig. 20 – Formia: Terza statua eroica - Testa.
(*Fot. Losacco*).

maestà augusta del volto e la sua semplice compostezza sono altrettanto mirabili (*fig. 24-25*). Sotto l'ampia fronte di cui la leggera prominenza riceve risalto dalla calvizie delle tempie, gli occhi si incassano, resi vivi e penetranti dalla dipintura in rosso delle iridi, sulle quali le pupille a lunetta, dipinte in un rosso ancora più scuro, campeggiano con nitidezza: procedimento tecnico che chiaramente prelude e preannuncia la tecnica successiva della incisione delle pupille. Il naso fa con la fronte un angolo meno ottuso che di consueto, le guancie si profilano morbidamente affinate, le orecchie sono piuttosto alte e finemente scolpite, la bocca piccola, il mento breve. Dalla testa leggermente inclinata a destra — della quale la grande scatola cranica e la morbida forma ovale risaltano a tutta prima — spira compostezza augusta e intelligenza serena; il soffio della passione non agita il nobile volto; dalla fronte senza rughe, dagli occhi gravi e profondi parla solo il linguaggio di una superiorità augusta, e quella austera maestà che è come l'essenza dell'anima di Roma. Nessun popolo ha saputo mai rendere con altrettanta e sì potente vita la sua caratteristica etnica, la sua intima forza e capacità di dominio. E la grandiosa magnificenza del drappeggiamento che non ha solo valore agli effetti artistici, nè sta soltanto ad indicare la incidentale particolarità del costume nazionale, ma acquista valore e potenza di espressione pur in rapporto al rendimento di questa qualità della razza, contribuisce altamente, con la sua monumentalità, a dare a questa figura un aspetto di grandezza e nobiltà superiore.

Innanzi a queste immagini della maestà togata vien fatto spontaneo di associare la potenza della visione al ricordo del divino carme secolare di Orazio, che celebra e glorifica Roma e rivolge l'augurio ai Quiriti di mostrarsi degni della gran



Fig. 21 – Formia: Terza statua eroica - Testa.
(*Fot. Losacco*).



Fig. 22 – Formia: Statua di personaggio in costume di sacrificante (*Fot. Losacco*).



FORMIA. STATU[illegible]

[illegible]ICOLARE [illegible]

Madre: glorificazione che fu merito di Augusto di promuovere, e che i suoi poeti e i suoi scultori ebbero l'orgoglio di vestire di sì nobili forme.

Il tipo statuario cui lo scultore della statua formiana si è ispirato ci è noto per un considerevole numero di esemplari. Molti musei d'Europa posseggono, talvolta in più repliche, riproduzioni di questo tipo: imperatori, magistrati, sacerdoti, privati, son rappresentati uniformemente, con la toga portata sulle spalle, o ammantata sul capo, a seconda che i personaggi son figurati in costume civile o come sacerdoti [14], col *volumen* nella sinistra, uno *scrinium* ai piedi, e la mano destra protesa, in atto di reggere una *patera* o di accompagnare col gesto il discorso. Ma forse la statua che più di tutte, per la nobiltà dell'espressione e dell'atteggiamento, e anche pel singolare modo dell'inserzione della testa, ci apparisce in rapporti di analogia più stretti con la statua formiana è l'Augusto della via Labicana, rinvenuto nel 1910. Analoghe le proporzioni, la ponderazione, la disposizione della toga, la finezza del trattamento artistico della testa, non però della toga che è più bella nella statua formiana: il ravvicinamento delle due sculture si presenta spontaneo. E l'una e l'altra statua ci richiamano al periodo luminoso dell'arte del ritratto nell'età augustea, o nell'età che ad essa seguì immediatamente; e l'una e l'altra scultura ci riportano all'ambiente di composta e superiore maestà in cui vivono i rilievi dell'*Ara pacis*: espressione mirabile della fierezza che in un mondo tutto pieno del nome di Roma dava la coscienza del sentirsi partecipi della divina maestà di quel nome.

*
* *

Una seconda statua drappeggiata era seppellita nel materiale di riporto entro cui giacevano le quattro innanzi ricordate. Subito al di là del plinto della statua eroica che riproduce il tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion, era una



Fig. 24 - Formia: Statua di personaggio in costume di sacrificante - Testa (*Fot. Losacco*).

testa virile giovanile, tutta drappeggiata in un lembo di toga, e appartenente a una statua di proporzioni maggiori del vero [15] (*fig. 25-26*). Il luogo in cui la testa fu rinvenuta segna all'incirca il limite della zona di occupazione municipale della strada in costruzione; nulla pertanto di così verisimile quanto il supporre che il resto della statua abbia a rinvenirsi, più o meno frammentario o scheggiato, nel tratto alberato superstite del giardino Sorreca. La esplorazione ci dirà se siamo nel vero o se dobbiamo rassegnarci al recupero della sola testa.

Questa è singolarmente mirabile per potenza di espressione e per nobiltà di fattura. Sotto una capigliatura assai abbondante, a grandi ciocche liscie, che ricadono in tranquille masse appena segnate da brevi ondeggiamenti, sta l'alta fronte



Fig. 25 - Formia: Testa virile drappeggiata in toga (*Fot. Losacco*).

serena; gli occhi piuttosto incassati, dalle iridi dipinte in rosso, e le pupille a lunetta dipinte in un rosso ancora più scuro, spingono lontano lo sguardo; il naso scende forte e diritto, le labbra son segnate con forza, e il mento e le guancie giovanili hanno un che di solido e di energico, senza risentire tuttavia di alcuna durezza. La testa è, nell'insieme, fine e maschia; leggermente inclinata a destra, essa si imposta su un alto collo in cui la vigoria è sposata alla gentilezza. E tuttavia, più che la finezza della fattura attrae in essa, maggiormente forse che non nelle teste delle statue già ricordate, la sua potente ed austera nobiltà. Nel viso giovinetto è una tale freschezza che quasi si cercherebbero sulle guancie i segni della prima lanugine; l'adolescente è appena divenuto giovane; e non dunque la maturità degli anni o il lungo abito alle alte funzioni sacerdotali han potuto conferire a questo volto una così augusta espressione di dignità. Il segreto di una maestà così composta e così superiore è sempre in questo suggello personale ed altissimo che Roma imprime alla sua arte; tanto che a un tratto fisonomie e caratteristiche personali spariscono, per dar luogo ad una sola immagine che tutte le fonde e le nobilita: la immagine augusta di Roma.

Questa testa non era, come quella dell'altra statua togata, lavorata a parte e inserita nel tronco: un solo blocco marmoreo era servito a suo tempo per ricavarvi, col resto della figura, la testa. Le pieghe superstiti della toga, modellate con semplice naturalezza, cadevano riccamente, ma senza vistosità offensive: sul rovescio della testa, il marmo era trattato in maniera sommaria, poichè la statua figurava contro una parete. Abbondantissime traccie di color rosso mostrano con evidenza che anche questa toga era tutta dipinta di color porpora: colorazione che rispondeva, come nella statua gemella, al carattere sacro di cui per le funzioni sacerdotali erano investiti i personaggi rappresentati.

*
* *

Sarà possibile, per questa come per le altre quattro teste rinvenute, stabilire di quali personaggi esse riproducano i tratti, dare un nome a immagini di così potente vita artistica? Pel momento crediamo una tal ricerca prematura; e dopo la prima constatazione che la iconografia romana non ci fornisce per ora gli elementi per una risposta che apparisca fondata o verisimile, ci siamo di proposito astenuti da indagini che debbono esser più logicamente condotte in altro momento, se non si vuol correre il rischio di veder crollare per nuove scoperte tutto l'edificio innalzato. Abbiamo sommariamente accennato allo stato anormale di rimescolamento delle statue; abbiamo detto altresì come dei vani sco-

perti le estremità a monte e a mare siano tuttora coperte dai tratti alberati superstiti del giardino Sorreca. Non è inverisimile che elementi molteplici per la identificazione delle statue ci siano forniti dalla prosecuzione delle indagini sia in zona stradale, sia nel terreno che la espropriazione per la costruzione della strada non ha toccato. Intanto, una recente fortuita scoperta ha messo in luce a una quindicina di metri circa a sud-est dal luogo dove le statue furono rinvenute, otto grandi cippi in pietra e in marmo, di cui i cinque già estratti recano epigrafi coi nomi di personaggi municipali, ricchi forse, ma non di elevatissima condizione sociale, ai quali l'ordine degli Augustali o il senato formiano o i parenti elevarono delle statue. Ma anche questi enormi cippi si son rinvenuti in uno stato tale di rimescolamento e lontani così, per certo, dal luogo dove essi sorsero un giorno, che sarebbe poco avveduto stabilire fin d'ora un nesso sicuro fra i due ordini di rinvenimenti: onde il meglio che possa farsi è attendere i più sicuri dati che fornirà la esplorazione.

*
* *

Pur apparendo dai molti indizi da noi esposti nel corso di questo primo rapporto che le sculture appartengono con tutta verisimiglianza al primo secolo dell'impero, nulla è dato, per ora, stabilire intorno agli artefici cui le statue formiane sono dovute. Ciò che dobbiamo constatare è che i ritratti vivono di una vita potente perchè una potente anima li espresse nel marmo, commettendo loro di figurare qualcosa più che i modesti lineamenti del tale o del tal'altro personaggio, fossero essi di alta o di bassa condizione sociale. L'artista o gli artisti ebbero una loro intuizione dell'atmosfera in cui i personaggi son rappresentati viventi, e quella intenzione espressero, affinchè essa si ricreasse nell'anima dei contemporanei e degli spettatori dell'avvenire. E comunicarono così alle loro creazioni il palpito



Fig. 26 – Formia: Testa virile drappeggiata in toga.
(*Fot. Losacco*).

delle cose vive, e questa vita è quella che noi oggi chiamiamo bellezza.

Nei due gruppi di statue, statue eroiche e statue togate, vive per diverse vie una vita ugualmente potente. In nessuno dei ritratti è gretto realismo; in nessuno la ricerca del rendimento si limita alle nude parvenze esteriori. Ma nel gruppo delle statue eroiche sembra avere maggior valore l'elemento ideale quale l'arte ellenica lo concepì e lo espresse, sicchè l'artefice appare maggiormente preoccupato di penetrare mediante la immagine nell'atmosfera spirituale dei personaggi rappresentati: il personaggio figurato nel tipo dell'Hermes Lansdowne-Aegion ha la testa come d'un nume; e il personaggio di cui il tipo artistico ci richiama a quello del Doriforo policleteo ha una fisionomia da cui parla, più spiccatamente che negli altri ritratti, la raffinata cultura e l'agile intelligenza. E per contro nel gruppo delle statue drappeggiate le teste, se non sono più solamente le teste rudi e forti degli antichi con-

tadini italici e se portano invece le caratteristiche di finezza che dà la cultura superiore, lasciano trasparire più che tutto la composta solennità e l'augusta magnificenza che conferisce a tutta la vita civile e politica il senso della romanità; i particolari, per quanto notevoli, si confondono quasi, e come dispaiono, per lasciar campeggiare unicamente una immagine, quella di Roma divina; e gli artefici fanno passare nelle loro creazioni il soffio di esaltazione e di reverenza che era negli animi loro. Onde crearono opere vive, e a distanza di secoli comunicano a noi la stessa esaltazione e la stessa reverenza loro. Ed è per questo che, ad onta della scarsa originalità nella concezione dei tipi statuari, ad onta del manierismo e dell'accademismo in cui era impossibile agli artefici di non cadere ripetendo tipi universalmente noti e riprodotti, noi dobbiamo riconoscere che essi fecero opera di bellezza, sforzandosi, secondo dice Plinio di Cresila « di rappresentare nobili uomini ancora più nobilmente ».

SALVATORE AURIGEMMA.

(1) Alcuni di questi passi sono riportati in MOMMSEN, *C. I. L.*, X, p. 602 segg.; PAULY-WISSOVA'S *Real Encyclopädie*, s. v. *Formiae*; DE RUGGIERO, *Diz. epigr. di antichità romane*, s. v. *Formiae*. Cfr. la bibliografia citata in dette opere.

(2) L. JACONO, *Note di archeologia marittima*, in *Neapolis*, I, (1913) pp. 353-371. Di due fra le più importanti peschiere di Formia, e cioè di quella antistante al giardino pubblico di Via Vitruvio, e dell'altra prossima al porticciuolo della città, quasi di fronte alla piazza Tommaso Testa, al piede del terrapieno della stessa Via Vitruvio, lo Jacono dà il rilievo planimetrico (figg. 2 e 3, rispettivamente a pp. 360 e 361) con una precisa descrizione. Nella seconda piscina si immettevano e si immettono le acque di alcune sorgenti prossime a mare, le quali, regolando la salsedine e componendo l'*aquatio*, rendevano tanto più abbondante il pesce in quei pressi.

(3) V. specialmente: PRINCIPE DI CAPOSELE (CARLO DE LIGNY), *Antichità Ciceroniane ed iscrizioni esistenti nella Villa Formiana in Castellone di Gaeta*, Napoli, Borel 1827, e CAMILLO GUERRA, *Artistiche osservazioni sulle antichità di Gaeta e Formia nella metà del 1885* in *Atti della R. Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti*, vol. 5, Napoli, 1870, pp. 24-26.

(4) Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 48) attribuisce a un cittadino di Formia l'introduzione in Italia del costume orientale di rivestire le pareti con placche di marmo di 15-25 millimetri di spessore (*crustae*). Sarebbe stato infatti Mamurra il præfectus fabrum che seguendo l'esercito di Cesare nelle Gallie ebbe modo di accumular quivi ricchezze così cospicue da divenire padrone di una considerevole parte delle campagne di Formia (Formia viene scherzosamente chiamata *Mamurrarum urbs* da Orazio, *Sat.* I, 5, 37), colui che per la prima volta si sarebbe servito delle *crustae* per l'abbellimento della sua casa sul Celio. Da allora quell'uso si diffuse rapidamente nel mondo romano d'occidente.

Nell'edificio formiano le *crustae* risultano fissate alle pareti mediante uno strato di malta cementizia e mediante grappe o ramponi metallici uniformemente distanziati lungo le pareti. L'uso dei rivestimenti di marmo spiega la gran quantità di frammenti di marmi multicolori trovati nei materiali di riporto (cfr. R. CAGNAT - V. CHAPOT, *Manuel d'archéologie romaine*, I, Paris, Picard, 1917, pp. 31-32).

(5) Misure principali: altezza della figura dal cocuzzolo al sommo del plinto m. 1.95; altezza della testa dal vertice dei capelli alla fossetta del mento m. 0.272; distanza tra le mammelle m. 0.285; distanza tra la fossetta alla base del collo e l'ombelico m. 0.42; dal cocuzzolo alla base del pube m. 0.92; altezza del plinto m. 0.085.

(6) A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 503 e sgg., n. 1 a pag. 503 e fig. 91; S. REINACH, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, 583, 5.

(7) Repliche dello stesso tipo statuario: *a)* in Berlino (*Beschr. d. ant Skulpt. in kön. Museen zu Berlin*, Berlin, Speman 1891 n. 196); *b)* in Firenze nel Palazzo Pitti (Dütschke, *Antike Bildwerke*, II, p. 9 n. 16); *c)* in Berlino (*Beschr. d. Skulpt.* 199); *d)* in Aegion, ora nel Museo Centrale di Atene - (Kabbadias, *Cat.* n. 241; Körte, *Zwei Statuen aus Aegion in Achaia*, *Mittheil. des d. Arch. Inst. in Athen*, III, 1878, tav. 5); *e)* in Napoli (Guida Ruesch del M. N. di N., n. 246 a p. 73. Inv. n. 6073, Statua del cosiddetto Traiano padre - Clarac 942, 2411; Reinach, *Rép.* 581, 4); *f)* in Roma: esemplare nel Palazzo Colonna con testa non appartenente. Per le trasformazioni dall'originale v. Furtwängler, *op. cit.*, p. 505.

(8) L'originale cui si riporta la statua formiana è stato da fonte autorevole attribuito, come si è detto, a Naucide d'Argo. Anche Policleto, come è noto, scolpì una statua di Hermes. Ma è cosa ritenuta sicura che l'Hermes policleteo fu la prima statua in cui il grande maestro di Sicione abbandonò la vecchia ponderazione per cui il peso del corpo gravitava più o meno uniformemente su ambedue le gambe, — ponderazione che il maestro seguì agli inizi della sua carriera artistica —, per adottare la nuova

ponderazione che fa portare il peso quasi esclusivamente da una sola gamba. Questa nuova ponderazione, l'*uno crure insistere*, per la quale determinandosi nel torso tutto un sistema di contrazioni nuove e un nuovo equilibrio, fu posta bene in luce l'*ἁρμονία* (e cioè la giusta relazione) delle varie membra, e che fu la novità più ricca di conseguenze introdotta da Policleto nell'arte, separa nettamente le opere di Policleto informate al nuovo principio da tutte quelle che, come la scultura di Formia, s'informano ai princìpi dell'arcaismo maturo. Sull'Hermes di Policleto, di cui l'esemplare migliore è il bronzo trovato nel 1867 a Fins d'Annecy in Savoia, ora appartenente a una collezione privata, v. BAUMEISTER, *Denkmäler d. klass. Altertums*, III (1888) p. 1349; COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, I (1892), pp. 508 sgg.; ANTI, *Monumenti Policletei*, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Acc. Naz. dei Lincei*, vol. XXVI (1920), coll. 567 sgg.

(9) Misure principali: distanza dal cocuzzolo alla base del pube m. 0.94,8; altezza della testa dal vertice dei capelli alla fossetta del mento m. 0.27,5; distanza tra le mammelle m. 0.31; distanza dalla fossetta della nuca all'ombelico m. 0.42; distanza tra le grandi tuberosità degli omeri mm. 0.48.

(10) Misure principali: altezza della figura dal cocuzzolo al sommo del plinto m. 1.98; altezza della testa dal vertice dei capelli alla fossetta del mento m. 0.27,7; distanza tra i capezzoli delle mammelle m. 0.30,5; distanza dalla fossetta della nuca all'ombelico m. 0.42,5; distanza tra le grandi tuberosità degli omeri m. 0.48,5.

(11) Guida Ruesch del Museo Naz. di Napoli, n. 997 a p. 240 (inv. n. 6044).

(12) Misure principali: altezza della figura dal cocuzzolo al sommo del plinto m. 2.04; altezza della testa dalla sommità della toga alla fossetta del mento m. 0.29; alt. del plinto m. 0,110 a 0,125.

(13) A. PASQUI, in *Notizie degli Scavi*, 1910, pp. 223-228 e tavole. Il Pasqui pensa che la singolare forma della inserzione della testa e la circostanza che la testa e le braccia siano in marmo grechetto mentre il resto della figura è in marmo lunense autorizzino la supposizione che esistesse un tempo una statua interamente scolpita in marmo grechetto, la quale avrebbe avuto poi a subire gravi lesioni, dalle quali si sarebbe preservata — e non completamente — la testa, tassellata all'occipite. Per restituire la statua, un nuovo artefice avrebbe aggiunto in altro marmo il tronco; ma, meno abile del primo, avrebbe trattato le pieghe della toga in maniera non corrispondente alla grandiosità delle pieghe della testa, nè avrebbe saputo evitare le angolosità; così che, ad onta delle passate di raspa, la poca naturalezza dei raccordi sarebbe evidente. Il Pasqui esclude che l'Augusto sia opera di due artefici della stessa officina o che a un tronco preesistente (rappresentante un pontefice) fosse adattata la effigie di Augusto.

L'ipotesi del Pasqui risulta ancora meno soddisfacente dopo il rinvenimento della statua formiana che presenta la stessa singolare forma di inserzione della testa: la quale non è pertanto attribuibile a un accidente intervenuto dopo la prima erezione della statua, ma è l'effetto della volontà dell'artefice. Con ogni verisimiglianza, l'Augusto della Via Labicana è opera di due artefici, di cui il maggiore si sarebbe assunto la fatica più nobile, e cioè la scultura della testa, mentre uno scolaro o un artista minore della stessa officina artistica avrebbe eseguito il resto: le angolosità dei raccordi erano, per tale ragione, in gran parte inevitabili, come non sono state del tutto evitate nella statua di Formia.

(14) S. REINACH, *Rép. de la stat. grecque et romaine*, I, 451, 552, 558; III, 161; IV, 555. Tra le statue più belle e più vicine all'esemplare formiano ricordiamo anche la statua di Augusto di Villa Borghese in Roma. Per questa e per l'Augusto di Via Labicana v. anche A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, Hoffmann, 1912, tav. 165 *b*, 172, 173, e testo.

(15) Misure principali: altezza massima del frammento marmoreo m. 0.42; altezza della testa dal sommo della toga sul capo alla fossetta del mento m. 0.24,8; altezza della testa, c. s. esclusa la toga m. 0,23,2.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

RESTÀURI DI MONUMENTI E SISTEMAZIONE DI OPERE D'ARTE PER IL CENTENARIO DANTESCO.

Per commemorare degnamente il sesto centenario della morte di Dante le cure della Direzione generale delle antichità e belle arti si volsero a restaurare monumenti ricordati nella Divina Commedia o che si riferiscano comunque alla vita del poeta. Diamo notizia dei principali:

RAVENNA. - *S. Giovanni Evangelista.* Questa chiesa ritiensi fondata intorno all'anno 424 da Galla Placidia; ma l'aspetto da essa ripreso coi restauri riassume l'opera di varii momenti artistici. Nell'accingersi al suo delicato lavoro (il più importante dal punto di vista storico-architettonico) la locale Sopraintendenza ai monumenti si ispirò ai seguenti criteri: *a*) ricerca e valorizzazione dell'armonica compagine del monumento, indipendentemente dalla successione dei tempi in cui potè essere compiuta; *b*) rimozione delle superfetazioni che turbavano quell'armonia e celavano forme singolarmente caratteristiche; c) restauro di quelle parti che offrivano indizii sicuri della loro forma nativa: per esempio,



Ravenna: Il fianco della Basilica di S. Giovanni Evangelista isolato e restaurato - Fot. della R. Sopraintendenza ai Monumenti (*Bezzi fot.*).



Ravenna: L'interno della Basilica di S. Giovanni Evangelista (*Fot. L. Ricci*).



Ravenna: La cappella trecentesca sul fianco della Basilica di S. Giovanni Evangelista - Fot. della R. Sopraintendenza ai Monumenti (*Bezzi fot.*).

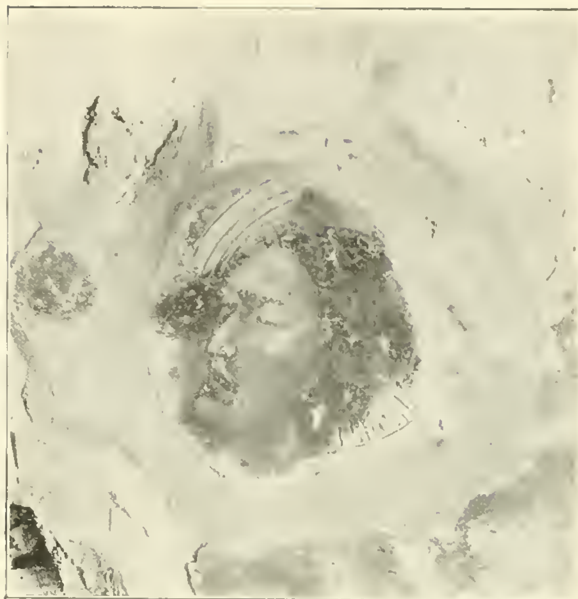


Ravenna: I restauri del San Giovanni Evangelista.
Fot. della R. Sopraintendenza ai Monumenti (*Bezzi fot.*).

l'antichissimo *diaconico* nascosto e tappezzato stranamente nelle pareti da frammenti del pavimento milleducentesco.

Sono tornati in luce il fianco sinistro e l'abside, con la loggia riaperta; fu liberata e ripulita ne' freschi la cappella giottesca; sostituita l'originale finestrina alla bifora della facciata; isolato sul fianco sinistro il quadriportico. Dove s'erano lasciate costrurre una ghiacciaia e la cappella mortuaria dell'annesso ospedale, si stende ora, demolitele, una verde area a prato, recinta con ininterrotta cancellata. L'interno, adibito, ma non regolarmente, al culto, conserverà genuine le colonne dell'arco santo, imponenti nella loro forza mozza, il piano originario dell'abside, e tutte le traccie della vita trascorsa venute in luce; inestimabili documenti per la storia architettonica, a cui questa chiesa offre la novità di due problemi; la prima comparsa della loggia absidale, che qui precorre il romanico; la copertura dell'abside a tetto piano, dimostrata dalla presenza di un frammento della cornice e dall'assenza di attacchi d'imposta di un catino nell'alta parete che sormonta la loggia.

S. Francesco. – Anche in questa chiesa un velo barocco copriva la genuina forma basilicale, fissatasi con lavorìo secolare. Restaurarla coscienziosamente significò mantenere nella basilica l'armonia che essa stessa s'era andata formando; e ciò, se non materialmente, alla lettera, per l'impossibilità di riparare le perdite dei successivi secoli (p. es. le molte decorazioni a fresco), certo nello spirito, per la convenienza di non menomare quelle parti sopraggiunte (p. es. il sepolcro di Luffo Numai e la cappella Lombardesca), che per la loro grazia non turbano, ma accrescono la bellezza dell'insieme.



Ravenna: S. Francesco - Particolare della Crocifissione, dopo il restauro (*Bezzi fot.*).



Ravenna: S. Francesco - Interno (*Bezzi fot.*).



Ravenna: S. Francesco - Altare (*Bezzi fot.*).

Le cure ristoratrici furono rivolte da principio al campanile, del quale vennero aperte le quadrifore e rifatta la cornice, sotto cui splendono le belle patere maiolicate. La facciata rimase nuda; palimsesto murario, che sarebbe grave responsabilità modificare.

Nell'interno, rimossi gli stucchi, riapparve quasi integra la basilica medievale, a cui, per sicuri indizi, fu possibile ridare la copertura di capriate dipinte e ricostruire le scale d'accesso al presbiterio e alla cripta.

Sulla guida dei documenti, nel febbraio del 1920, fu riposta in luce la cappella Polentana, che sotto i suoi archivolti custodì le urne degli ospiti di Dante. Il robustamento dei piloni e dell'arco ogivo, compiuto alla fine d'agosto del 1920, permise d'abbattere, per l'inaugurazione dell'anno Dantesco, la cortina muraria interna, scoprendo le sottostanti pitture giottesche, che vennero delicatamente ripulite e rinsaldate. Nella fronte esterna fu integrato su traccie complete il motivo degli archetti trilobi, simile a quello della cappellina in S. Giovanni Evangelista.



Ravenna: S. Chiara - La Crocifissione, dopo il restauro (*Bezzi fot.*).

Altro ritrovamento notevole fu, per la storia, la soglia autentica della *parva porta*, presso cui il codice laurenziano del secolo XIV ricorda l'arca di Dante.

Ricomposti gli altari, ripreso il culto, la chiesa è ormai entrata in una nuova fase di vita, non certo identica a quella che Dante vide, ma conveniente, per semplicità e compostezza, allo spirito del Poeta.

I restauri di questa Chiesa (diretti sempre dalla Soprintendenza ai Monumenti) vennero condotti per iniziativa ed a spese del Comitato cattolico dantesco, toltane la somma di L. 35.000, stanziata dal governo con legge 7 aprile 1921 come contributo per il restauro della cappella Polentana.

S. Chiara. – L'abside, unica parte della chiesa scampata dalle ingiurie del tempo e degli uomini, è stata tolta dallo stato di abbandono in cui si trovava. Innanzi tutto furono consolidate le



Ravenna: S. Chiara - Le Pie Donne, dopo il restauro (*Bezzi fot.*).



Ravenna: S. Chiara - Frammento dell'Adorazione dei Magi, dopo il restauro (*Bezzi fot.*).

pareti esterne ed il tetto per sicura difesa della volta frescata, e furono ripristinati gli archetti di coronamento e le due snelle finestre archiacute. Nell'interno affrescato, tolto dalle volte e dalle pareti uno strato di densa polvere, sono stati eseguiti i necessari lavori di rafforzamento ai muri lesionati. Il restauro, affidato poi al professor E. Buratti, è consistito nel rinsaldo dell'intonaco frescato, nell'integrazione di alcune parti ornamentali scomparse e nell'intonazione, con lievi tinte neutre, degli spazi rimasti vuoti, talchè ora quelle rappresentazioni pittoriche, in ispecie la Crocefissione ed il gruppo delle Pie Donne, riescono veramente utili allo studio della pittura romagnola trecentesca. Tutto il restauro, promosso e diretto dal Soprintendente ai Monumenti Arch. Annoni, fu fatto a totale cura e spesa della Banca Commerciale Italiana che donò allo scopo L. 25.000.

Palazzetto veneziano. – I dati di fatto pel restauro erano costituiti dalle ampie arcate di cotto sotto il portico terreno, dal balconcino d'arringo, dalle traccie delle ghiere di cotto di tre bifore e dagli avanzi di due finestrine tonde ai lati della bifora sinistra. Su questi dati di fatto fu studiato con sollecita cura il progetto per il restauro e il ripristino del monumentale edificio. Condotti innanzi i lavori, ragioni di varia indole consigliarono di decorare la facciata con un fregio pittorico a fresco sottostante alla cornice di coronamento; e poichè nessun motivo era venuto in luce ad indicare almeno l'andamento ornamentale, fu affidato ad Adolfo De Carolis il compito di dipingere un concetto di ispirazione dantesca, compito che l'artista assolvè con onore. L'Amministrazione provinciale di Ravenna, con atto altamente significativo, provvide alla spesa dell'affresco.

Il sepolcro di Dante. - È noto l'aspetto poco degno che aveva l'interno del sacello settecentesco sulla tomba di Dante: nude le pareti, deturpata la volta da tinte volgari, in contrasto stridente con la parete decorata dal Lombardo. La legge 7 aprile 1921 assicurò la somma di L. 270.000 per il rivestimento mar-



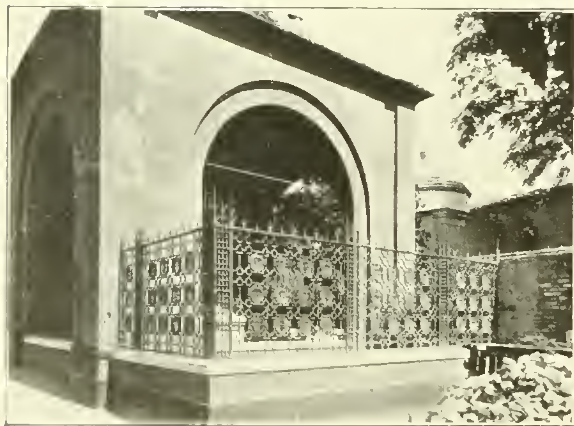
Ravenna: Tomba di Dante - Le nuove imposte bronzee (dono della città di Roma). Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).



Ravenna: L'interno della tomba di Dante. Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).



Ravenna: L'adornamento interno della tomba di Dante. Parete di fronte all'Urna - Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).



Ravenna: Il Recinto dantesco, la nuova cancellata attorno a "Braccioforte" – Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).

moreo e la decorazione bronzea del sacello, che venne eseguita su progetto Annoni-Pogliaghi, sui modelli di questo e fornendo le opere le ditte Franco Pelitti di Milano pei marmi e Giovanni Radaelli pei bronzi.

L'austera policromia dell'onice, del cipollino verde e del pavonazzo, contesti e sagomati con semplici risalti, si fonde nella calda luce che penetra dalle lunette bronzee.

Anche di bronzo, modellate dal Pogliaghi e fuse dal Bastia-



Ravenna: La vetrina degli avori - Museo nazionale. Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).

nelli, sono le imposte della porta, dono del Comune di Roma. L'Esercito e l'Armata donarono, di bronzo e d'argento (opera di L. Pogliaghi), l'unica ghirlanda votiva deposta sull'Urna.

All'abbellimento della tomba s'accompagnò la sistemazione di tutto il Sepolcreto di Braccioforte, che fu recinto da una cancellata di maglia ferrea, magistralmente battuta da Umberto Bellotto.



Ravenna: Le ceramiche e i vetri - Museo Nazionale (Sala V) - Fot. della R. Sopraint. ai Monumenti (*Bezzi fot.*).

R. Museo Nazionale. - Da quando, nel 1913-14, si era iniziato il trasporto delle raccolte dal Monastero di Classe a quello di S. Vitale, il Museo Nazionale di Ravenna, per molte ragioni, non si era più riaperto al pubblico. Il secentenario Dantesco fu occasione ottima per compierne l'ordinamento e l'inaugurazione.

Erano già pronte, nei due chiostri, le sezioni dei marmi romani e bisantini, ordinate precedentemente. Ed ora, trascurando le collezioni troppo remote dalla vita, dall'arte e dallo spirito ravennate, che il Museo deve innanzi tutto rappresentare, furono esposte in otto salette superiori le sezioni dei mobili, degli avori, delle ceramiche, delle stoffe, degli ori, dei quadri cosiddetti bisantini.

Anche dentro queste raccolte si operò una scelta rigorosa, per esporre solo gli oggetti migliori. Gli altri furono ordinati nei magazzini con inventari di posizione, in modo che siano sempre accessibili a chi ne faccia richiesta per ragione di studio. Parimenti il medagliere, chiuso al pubblico, è però sempre a disposizione dei competenti e degli specialisti.

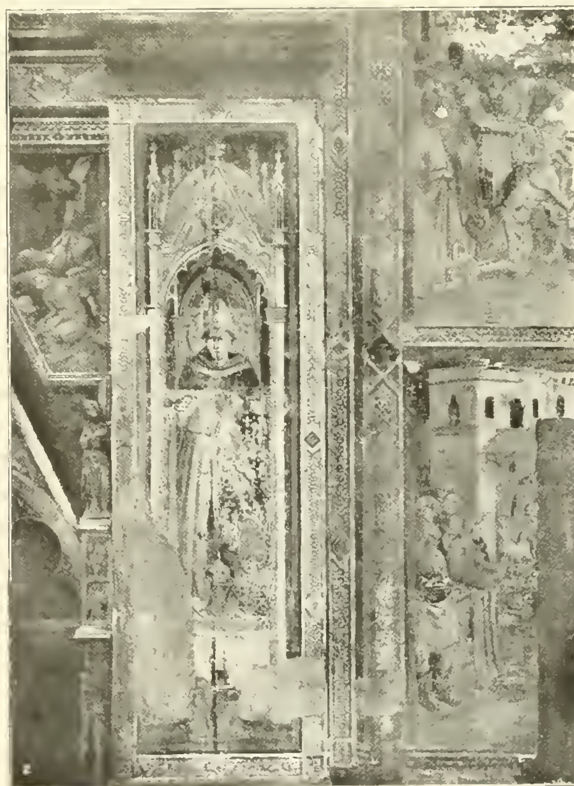


Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Gabinetto fotografico delle RR. Gallerie Uffizi, Firenze*).

Grazie alla generosa offerta di L. 30.000 della Cassa di Risparmio di Ravenna si allestirono due salette con speciale distin-



Ravenna: Vetrina in ferro battuto per gli ori e gli oggetti più preziosi - Museo Nazionale.



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Gabinetto fotografico delle RR. Gallerie Uffizi, Firenze*).



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Fot. G. Brogi, Firenze*).

zione, per raccogliervi come in un reliquiario, dentro vetrine di ferro battuto del Mazzucotelli, il nucleo più prezioso del Museo in ori, stoffe ed avori.

Per guida ad istruzione del pubblico furono posti agli oggetti più importanti dei cartelli dichiarativi, estratti dal Catalogo pubblicato dalla Direzione del Museo per la data dell'inaugurazione (12 settembre 1921).

FIRENZE: *Chiesa di S. Croce.* — La celebrazione del secentenario dantesco, ha dato modo di sollecitare i lavori di restauro che da tempo, a spese del Ministero della Pubblica Istruzione e procedendo ordinatamente per sezioni, si vanno eseguendo nel tempio di S. Croce. E però, oltre ad opere di minor conto compiute per il risanamento dell'antico refettorio, rese necessarie per la conservazione del grandioso affresco attribuito a Giotto, si provvide al restauro della grande vetrata dell'occhio di facciata, vetrata famosa per «la Deposizione della Croce» eseguita su cartone attribuito a Giovanni di Marco(1) e che era stata rimossa e custodita in luogo sicuro durante il periodo della guerra. Al tempo stesso, allo scopo di liberare le cappelle dello storico tempio, vennero trasportati e adattati in più acconcio luogo alcuni moderni monumenti sepolcrali; mentre, ad assicurare l'impermeabilità della cupola della Cappella de' Poggi, guasta da notevoli infiltrazioni, si conduceva innanzi con alacre lavoro, il restauro nella metà superiore delle volte e delle pareti nella cappella dei Castellani.



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Fot. G. Brogi, Firenze*).



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Fot. G. Brogi, Firenze*).

Tale restauro è stato esteso alla pulitura delle pitture che, offuscate e nascoste da ritocchi non sempre felici, e da imbiancature, erano ridotte in pessimo stato. Sono così tornate in onore nelle due crociere della volta di quella cappella le quattro figure degli Evangelisti e quattro figure di Dottori; e nelle pareti otto grandi storie principali, ed altre minori nella parete occupata dal finestrone, oltre tutte le decorazioni minutamente istoriate dei pilastri, delle fascie divisorie, delle ghiere e dei costoloni. L'importanza del lavoro compiuto apparirà manifesta dalle riproduzioni che qui sono date di tali pitture, le quali, fino a poco tempo addietro attribuite, come è noto, ad Agnólo Gaddi, più genericamente oggi attribuite alla scuola di Giotto, sono forse opera di più di un seguace del grande caposcuola. I lavori di restauro nell'interno dell'insigne monumento continuano.

(1) P. TOESCA, *Vetrate dipinte fiorentine*, in *Bollettino d'Arte* anno XIV N. 1 e 4 gennaio-aprile 1920.



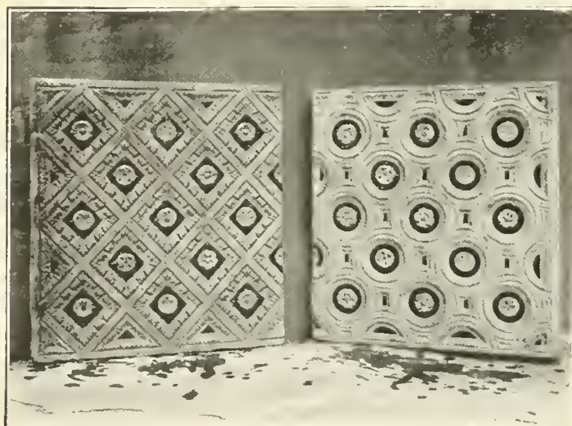
Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Fot. G. Brogi, Firenze*).

Antico Fonte Battesimale nella Chiesa di S. Giovanni. - A rendere di somma importanza la ricostruzione dell'antico Fonte Battesimale nella Chiesa di S. Giovanni in Firenze, concorrevano sopratutto il ricordo che di essa fa Dante nel suo poema e la gloria onde era circondato dal fatto che l'immortale poeta vi ebbe il suo battesimo cristiano. Ma troppe ed ardue difficoltà si frapponevano al ripristino di un'opera ormai scomparsa e di cui avevamo solo poche e spesso confuse testimonianze e documenti storici. Il più importante di tali documenti era il grafico di B. Buontalenti, che si conserva nella raccolta dei disegni agli Uffizi. Ma a restituire nella prima forma l'antico Fonte Battesimale mancavano gli elementi veramente necessari, ossia le parti materiali di esso, che avrebbero potuto con più sicura traccia fornire il modo non dubbio di una non ipotetica ricostruzione.



Firenze: Chiesa di S. Croce - Affreschi della Cappella Castellani (*Fot. G. Brogi, Firenze*).

Era noto che la demolizione della vecchia opera d'arte avvenne dietro consiglio di Bernardo delle Girandole al Granduca Francesco in occasione del battesimo del di lui figlio primogenito, e che i lavori di quella demolizione furono iniziati nel settembre del 1577. I marmi scolpiti, con grave rimpianto di molti, andarono dispersi, o parte di essi ebbero altra destinazione nell'interno dello stesso tempio. Fu dunque grande ventura se nei lavori di



Firenze: Fonte battesimale nella Chiesa di S. Giovanni. Parti originali dell'antico fonte.



Firenze: Fonte battesimale nella Chiesa di S. Giovanni. Frammenti dell'antico fonte.

restauro ai musaici della volta, eseguiti alcuni anni addietro, e poi negli sterri del tempio stesso, si ebbero a rinvenire degli importantissimi frammenti coi quali, e con altri venuti in luce durante la demolizione dei vecchi altari secenteschi, seguendo anche le indicazioni del disegno del Buontalenti, si tentò una ricostruzione del vecchio fonte demolito.

Al lavoro di rifacimento, il quale, come è naturale, non ha che valore di ipotesi e presenta incognite per ora insolubili, attese con solerte ed intelligente cura l'architetto Castellucci della Sopraintendenza ai monumenti di Firenze.



Firenze: Fonte battesimale nella Chiesa di S. Giovanni. Frammenti dell'antico fonte.



Firenze: Fonte battesimale nella Chiesa di S. Giovanni. Nuova ricostruzione.

Chiesa di S. Stefano del Popolo o di « Badia ». - Questa chiesa, comunemente detta « Badia » e legata al nome di Dante che la ricordò nel suo poema, è sopra tutto celebre perchè in essa Giovanni Boccaccio ebbe a leggere pubblicamente i canti della Commedia. Il vecchio tempio, le cui origini sembrano risalire al X secolo, ebbe a subire nel suo interno, a causa di rifacimenti non sempre felici, una trasformazione quasi radicale del suo primitivo carattere. Oltre a ciò, l'aggiunta di posteriori fabbriche contigue venne come a soffocarne le superstiti bellezze, che nella esterna struttura rimanevano ancora intatte e visibili. Lo stesso portico pieno di grazia elegante che Benedetto da Rovezzano aveva appoggiato al fianco della chiesa e che divideva questa dall'attiguo cimitero, era stato ostruito nei suoi archi, e tra gli intercolunni aveva trovato posto un volgare stanzone di lettighe mortuarie.

A rimettere in vista le parti antiche del tempio bisognò prima di tutto liberare questo portico delle soprastrutture, perchè la sua mirabile architettura fosse reintegrata nella primitiva venustà. Tolto quindi l'ingombro dei muri posticci, la breve corte, chiusa da un doppio porticato, la quale fu già l'antico cimitero abaziale, restò come sprigionata dalla soffocante stretta delle muraglie, sotto la vivida luce; e l'insigne Cappella Pandolfini, già sommersa nell'ombra, ne fu illuminata, mentre lo svelto ed originale campanile, per lo spazio sottostante fatto libero, torna a mostrarsi nella sua interezza.

Anche i lavori di questo importante restauro vennero affidati all'Ing. Castellucci che vi attese con vero senso di arte.

Chiesa di S. Margherita de' Ricci. - Liberata dagli intonachi che la deturpavano e dagli altari che mal s'accordavano alla sua vecchia austera architettura, anche la piccola chiesa di S. Margherita de' Ricci, limitrofa alle case che furono degli Alighieri, è stata rimessa pressochè al suo stato primitivo.

Celebre per essere stato l'antica parrocchia di Dante, sotto il patronato dei Donati, questo piccolo tempio cristiano, col suo altare che fu dei Portinari, di cui conserva il primitivo stemma, con le sue luci a tondo e a sesto acuto, ora riaperte insieme con le due porticine duecentesche, presenta nelle sue ripristinate linee caratteristiche un insieme veramente suggestivo.

I lavori di restauro del monumento, curati dalla Sopraintendenza ai monumenti, furono affidati all'Ing. Castellucci.

Palagio de' Frescobaldi. - L'edificio, famoso per aver accolto nelle sue mura Carlo di Valois, venuto in Firenze nel 1301 quale « paciaro » a nome di Bonifazio VIII e la cui opera fruttava a



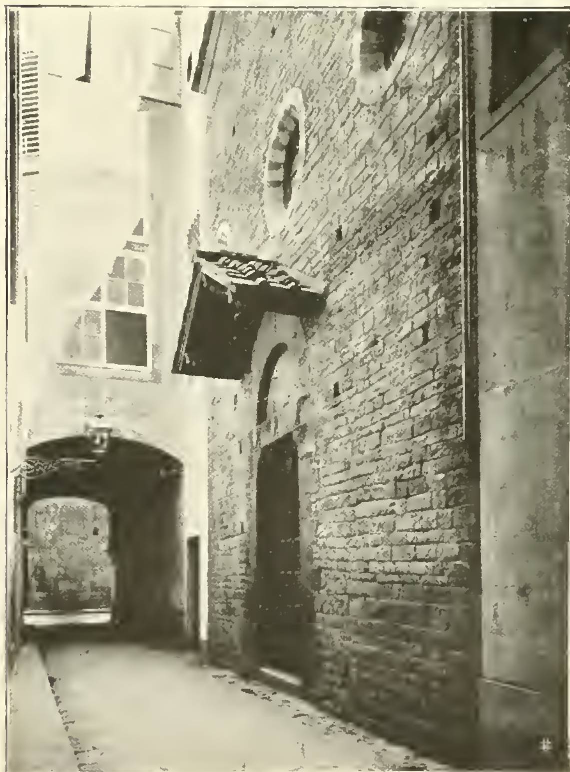
Firenze: Chiesa di S. Stefano del Popolo o di "Badia".
Facciata interna nel cimitero abaziale ripristinata.



Firenze: Chiesa di S. Stefano del Popolo o di "Badia".
Portico reintegrato nella sua originale struttura.



Firenze: Chiesa di S. Stefano del Popolo o di "Badia".
Portico di Benedetto da Rovezzano liberato dalle soprastrutture.



Firenze: Chiesa di S. Margherita de' Ricci.
Facciata dopo i restauri.



Firenze: Chiesa di S. Margherita de' Ricci.
Interno dopo il restauro.



Firenze: Palagio de' Frescobaldi dopo il restauro.



Firenze: Palagio de' Frescobaldi prima del restauro.

Dante l'immeritato esilio, doveva essere, al tempo del poeta, nel suo massimo splendore. Ma rimasto fin qui deturpato da rifacimenti interni ed esterni, esso restò per lunga serie di anni come mascherato sotto una cattiva architettura, che ne aveva snaturato l'originale carattere. Infatti della primitiva struttura architettonica restavan solo poche evanescenti traccie nella parte inferiore, costituita da un rivestimento in pietra da taglio. Così avvenne che per gran tempo del bel palagio ducentesco si sia ignorata la monumentalità, e solo a renderlo noto soccorreva la tradizione dell'ospitalità che v'ebbe il regale inviato di Francia. Ma le ingiurie del tempo, che sono spesso causa immediata della rovina dei monumenti, oltre l'incuria degli uomini, giovarono questa volta a risollevare le cattive sorti della vecchia casa de' Frescobaldi: alcune decrostazioni del moderno intonaco ond'era rivestita la parte superiore di essa, dovute alla erosione di agenti atmosferici, rimisero in luce nuove e più conservate parti della primitiva cortina esterna insieme con traccie architettoniche delle antiche finestre. Di qui nacque il proposito di procedere ad alcuni saggi che dessero affidamento per un possibile reintegro del monumento.

Riuscite felici le investigazioni, si procedè con meditata preparazione al lavoro di restauro che doveva estendersi ad ambo le facciate formanti angolo fra loro, in prospetto d'una delle più suggestive contrade della vecchia Firenze. Oggi il lavoro, eseguito dal Comune di Firenze d'accordo con la locale Sopraintendenza ai monumenti e col contributo del Ministero della Pubblica Istruzione, è felicemente compiuto e l'insigne fabbricato ducentesco ha riacquistato l'antico severo aspetto e le forme che ebbe in origine e che certo conservava ancora intatte al tempo del grande poeta.

(Continua).

Achille Clerici: Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano*

UN CALVARIO DI BERTOLDO DI GIOVANNI NEL MUSEO DI BERLINO.

Su Bertoldo, lo scolaro di Donatello e il maestro di Michelangelo, non possediamo che alcuni documenti poco importanti e gli antichi biografi sono a suo riguardo estremamente laconici. L'artista non ha firmato che due delle sue opere, una delle quali è stata scoperta solo di recente. Per lungo tempo gli studiosi d'arte si sono pertanto dovuti accontentare di attribuire a Bertoldo, secondo le indicazioni del Vasari, il compimento del pulpito in bronzo di Donatello in S. Lorenzo e il grande rilievo in bronzo, raffigurante una battaglia, nel Museo del Bargello. Con tanto maggior zelo la critica si è recentemente studiata di riempire questa deplorevole lacuna nella storia dell'arte fiorentina del quattrocento.

Dopo le prime scoperte del Courajod e dello Tschudi, ho potuto sicuramente assegnare a Bertoldo un rilevante numero di medaglie e di placchette, come pure una serie di squisite statuette in bronzo. Costantemente Bertoldo ci si presenta come l'artista della piccola scultura, e lo stesso suo grande rilievo della battaglia non è che un agglomerato di singole piccole figure e piccoli gruppi.

Adolfo Venturi ha tentato di mostrare Bertoldo anche come maestro della grande plastica, attribuendogli il sepolcro di Erasmo da Narni e del figlio nella chiesa del Santo in Padova e il sarcofago di S. Fina nel Victoria and Albert Museum di Londra, che anch'esso proviene da Padova. Con queste attribuzioni egli ritiene di aver dato la dimostrazione della prima attività dell'artista, del quale altrimenti non sapremmo assolutamente nulla fino all'età matura; ma questo suo giovanile soggiorno in Padova non è che mera ipotesi. I documenti fanno cenno soltanto di un breve periodo di operosità di Bertoldo per Padova tra l'80 e il 90, ma nessuno ve n'è che lo ricordi fra gli scolari e collaboratori di Donatello in quella città, mentre le opere d'arte indicate dal Venturi mostrano lo spiccato carattere di un'arte padovana sotto una forte influenza di Donatello.

È dunque necessario che per ora noi ci accontentiamo di restare senza notizie di lavori di Bertoldo fino a circa il 1460, anno in cui si sa che egli attendeva con Donatello al pulpito di S. Lorenzo; e, secondo le opere che finora abbiamo potuto attribuirgli, dobbiamo considerare la sua attività come limitata alla piccola plastica.

Come artista della piccola scultura Bertoldo ci si mostra anche in un'opera di dimensioni alquanto maggiori delle solite, che finora non era stata riconosciuta come sua: un rilievo in stucco dipinto rappresentante il monte Calvario. Esso venne acquistato in Firenze circa dieci anni or sono per il Kaiser Friedrich Museum, e, poichè l'antiquario l'aveva dichiarato proveniente da una privata raccolta di Siena, io lo catalogai dapprima come lavoro senese in una rassegna delle sculture senesi della nostra collezione (*Amtl. Berichte* 1916). Ma ristudiando le placchette finora attribuite al maestro della storia di Orfeo, che io assegno a Bertoldo, ho visto chiaramente come anche il Calvario debba attribuirsi a questo maestro fiorentino, del quale mostra chiarissima l'impronta stilistica.

Il rilievo, che è trattato molto basso, misura, senza la cornice, m. 0,47 di altezza per 0,29 di larghezza. La rappresentazione è del più alto interesse. Su una ripida montagna rocciosa, che in basso è circondata da un largo fiume, la schiera degli armati, col Cristo che porta la Croce, sale attraverso vari archi scavati nelle rupi, fino alla scoscesa cima, sulla quale è figurato il Crocifisso



Bertoldo di Giovanni: Il Calvario (rilievo in stucco) - Berlino, Kaiser Friedrich Museum.



Donatello: Salita al Calvario - Firenze, Museo del Bargello.

in mezzo ai due ladroni, attorniato dalla schiera degli armati e degli accoliti. A sinistra, sull'altura che sovrasta il fiume, è Gerusalemme con spesse mura ed alte costruzioni turrite. Le piccole figure, ammassate in gruppi contigui, sono disposte quasi le une accanto alle altre, specialmente nelle due rappresentazioni principali: del Cristo che porta la Croce, in basso, presso il fiume, e della Crocifissione in alto; esse hanno poco movimento e i loro vestiti sono ricchi di pieghe aderenti al corpo. Dovunque rimaneva un po' di posto nello spazio ristretto, l'artista ha voluto aggiungere bagnanti, pescatori, ragazzi ed altra folla; perfino in lontananza, alla porta della città, si accalcano cavalieri e pedoni.

Uno sguardo al rovescio delle medaglie di Bertoldo, specialmente della medaglia del Gratiadei e di quella per la Congiura dei Pazzi, e alle placchette che finora si solevano designare come opera del « Maestro delle Placchette dell'Orfeo » ci dimostra chiaramente la paternità di questo rilievo del monte Calvario. La positura un po' ingenua delle sue figurine, strette una accanto all'altra, la loro costruzione slanciata, i vestiti con le numerose pieghe verticali e con i lembi rigonfiati come per vento, il bassissimo rilievo, sono caratteristiche che si ritrovano assolutamente identiche nelle medaglie e nelle placchette. Anche la tecnica che lascia il lavoro abbozzato e quasi trascurato è comune a tutte le opere di Bertoldo, dove troviamo frequentemente i cavalli pesanti, presentati a preferenza di scorcio. Il cavallo che s'impenna a de-



Bertoldo di Giovanni: Medaglia per la Congiura dei Pazzi.



Bertoldo di Giovanni: Medaglia di Bellorofonte.



Bertoldo di Giovanni: Medaglia.

stra della croce di uno dei ladroni è quasi identico, nella costruzione, nel movimento, nello scorcio audacissimo, al cavallo di Bellorofonte nella placchetta di Bertoldo, che secondo l'Hill, costituiva il verso di una medaglia di Federico da Montefeltro.

Il confronto che si può fare del rilievo del Calvario con alcune di queste piccole opere di Bertoldo nelle riproduzioni che ne diamo, mi dispensa da una dimostrazione più precisa.

Il singolare trattamento e abbozzo di tutti questi piccoli rilievi ci mostra che essi furono prestamente modellati in cera con lo stecco e fusi senza una speciale preventiva rifinitura e sopra tutto senza alcuna successiva cesellatura; lo stesso procedimento fu usato per il bronzo di questo rilievo del Monte Calvario, di cui poi fu fatta la riproduzione in stucco. Naturalmente nella riproduzione in questa comune materia l'esecuzione appare ancora più superficiale e trascurata, ma anche questo rilievo di dimensioni maggiori delle solite mostra il piacevole gusto narrativo, facile e scorrevole, che è una felice peculiarità di Bertoldo, specialmente nelle sue placchette. Questa larghezza epica, questa vivacità illustrativa del talento di Bertoldo, come anche la connessione dell'arte sua coi modelli classici, furono evidentemente le qualità che attirarono in modo così particolare Lorenzo il Magnifico verso il nostro artista e lo indussero a tenerselo accanto, a dargli alloggio nel suo stesso palazzo, a condurlo seco ai bagni. Senza dubbio noi dobbiamo vedere la collaborazione di Lorenzo nella ispirazione del soggetto dei lavori qui ricordati e nel loro sviluppo. « Faceva sempre col Magnifico Lorenzo cose degne » come disse Bartolomeo Dei dopo la morte dell'artista.

Il nostro stucco presenta ancora uno speciale interesse per la stretta relazione che Bertoldo ivi dimostra col proprio maestro Donatello. Fra i tre modelli della porta – mai messa in opera – che Donatello aveva scolpito per la sagrestia del Duomo (e il cui rinvenimento nei magazzini del Bargello è grande merito del dott. De Nicola) si trova un rilievo, conservato solo nella sua metà inferiore, raffigurante il Monte Calvario, dove la forma della costruzione rocciosa è del tutto analoga a quella del rilievo di Bertoldo qui pubblicato e dove altrettanto simile è l'ordinamento dei gruppi del trasporto della Croce fino alla Crocefissione (mancante). Senza dubbio da questa composizione di Donatello Bertoldo trasse l'ispirazione per il suo rilievo e da ciò possiamo dedurre che esso sia una delle più antiche tra le opere fin qui conosciute di lui.

WILHELM von BODE



Bertoldo di Giovanni: Medaglia.

UN QUADRO DI CARLO MARATTI.

Carlo Maratti, ospite invano desiderato per lungo tempo, finalmente è entrato nella Galleria Borghese con un quadro che era fino a ieri un documento ignorato del suo valore; e in tal modo è riempito un vuoto ch'era cagion di pena. Storicamente il pittore ha un seggio ben in vista nella serie dei maestri che, col favore dei papi, si andò formando a Roma lungo i secoli, quasi collana che decorò la storia nobilissimamente, senza interruzioni, dopochè col ritorno dei papi da Avignone il movimento fu iniziato: una collana sfavillante di gemme che risplendono delle luci più varie; ed era spiacevole che da questa galleria di Roma, sì cercata, sì ammirata, fosse assente il più celebrato pittore della scuola romana nella seconda metà del seicento, ora specialmente che a quel secolo e al successivo l'attenzione degli eruditi che se n'era sviata, torna con passione. Il quadro viene da Macerata, e precisamente dal palazzo Conventati, ove io penso che decorasse l'altare della cappella domestica; la quale ora, estinta la nobile famiglia, è disfatta in seguito a modificazioni volute dal nuovo proprietario dell'edificio, ma che v'era di certo, come so da testimoni sicuri.

L'attribuzione del dipinto al Maratti è mia, sicchè giustamente devo accettarne la responsabilità; ma spero e prevedo che non sieno per insorgere opposizioni al cartello che dichiara il nome del pittore. È vero che qualcuno timidamente ha proposto il nome di Corrado Giaquinto. Ma, se nello stile c'è qualche traccia di spigliatezza piacevole che fa ripensare a questo pittore, più manifesto ancora mi sembra che il Giaquinto non è mai stato così marattesco. Perchè elementi marratteschi sono qui molto palesi e in qualche parte del quadro assai vividi; palesi in quella dolcezza di stile, sempre saviamente contenuta, da non farci trepidare che il pennello corra mai pericolo di snervamento; nei tipi degli angeli e dei fanciulli, nell'esecuzione governata da uno spirito di calma e di ordine che procede accanto all'accensione fantastica; tutto è toccato con garbo, con carattere, con nettezza, con lindura d'impasti, con quei modi insomma che ben riconosce chi ha pratica del Maratti. Al suo ingegno sorride a distanza il Correggio, più dappresso Guido Reni. Un inconsapevole consenso fraterno l'accompagna con un pittore suo contemporaneo ed omonimo, Carlo Cignani, affisato ancor più amorosamente in quei due. Desidero anche che non passi inosservata l'affinità di fisonomia tra questa Madonna e la bellissima Faustina, figlia del pittore, il cui ritratto nella Galleria nazionale al palazzo Corsini sembra recar le tracce della carezza paterna. Il rapporto fisionomico qui non vuol dire che la Madonna sia un altro ritratto, ma che dalla Faustina è partita l'ispirazione che ha guidato il pittore a concretare questo tipo. Quel che dico è che il punto di partenza è riconoscibile chiaramente. Non è quadro, del resto, da aggiungere ai tanti che valsero a dare al pittore il nome di *Carlin dalle Madonne*, come con una punta di beffa lo chiamò Salvator Rosa, creando una frase che fece fortuna; è l'artista delle composizioni complesse, che sono pur numerose; e chi osserva la riproduzione che qui è offerta, pensa facilmente ad un'opera di grande misura, perchè un'intima ammonizione, non raramente fallace, ci fa sorgere il pensiero che una scena riccamente architettata non possa essere accolta che in una tela vasta. Invece il nostro quadro ha una altezza che supera di poco la misura d'un metro. Innanzi ad esso si desta il ricordo d'altri quadri



Carlo Maratti: Madonna di San Giovanni Nepomuceno – Roma, R. Galleria Borghese.



Carlo Maratti: Ritratto della figlia Faustina – Roma, R. Galleria Nazionale di Arte Antica.

dipinti dal Maratti; di quello, per esempio, che si vede nel tempio di S. Maria in Vallicella, a Roma, il quale ha con questo innegabile parentela, non solo per la totalità del concepimento e per analogia di distribuzione, ma per gli espedienti del fondo. Non s'incontrano vere ripetizioni episodiche dall'una all'altra pittura (le quali del resto non addurrebbero alcun argomento dimostrativo, essendo facile il farle ad allievi ed imitatori); ma c'è, per chi può sentirlo, il ricorso dell'ingegno, che ha un suo particolar modo d'atteggiarsi, e vibra dello stesso fremito. Giacchè riconoscere uno stile è come riconoscere la voce d'una persona che ci è ben nota.

Vi è rappresentata la Madonna, seduta sulle nubi, col putto al suo fianco, la quale con un cenno della destra prescrive ad un angelo di porre una corona di stelle sul capo d'un canonico genuflesso, a cui un altro angelo porge una palma, mentre con l'indice davanti alle labbra raccomanda il silenzio; e accanto a lui un putto alato regge una tabella ove è scritto: *posuit custodiam ori suo*. Qui si glorifica S. Giovanni Nepomuceno, il silenzioso eroico; nel fondo lontano si rivede il martire che dal ponte di Praga è gettato ad annegare nel Moldava dagli scherani dell'implacabile imperatore Venceslao. Lungo il secolo XVII, ravvivata la memoria del Nepomuceno, già molto lontano nella storia, perchè egli è un trecentista, l'ammirazione per lui si trasformò in generale entusiasmo, dai boemi, che se ne gloriavano, comunicandosi ad altri popoli, sino a determinare Inno-



Carlo Maratti: La Madonna, S. Carlo e S. Ignazio – Roma, Chiesa di S. Maria in Vallicella.

cenzo XIII, a proclamarlo beato, e subito dopo Benedetto XIII ad annoverarlo tra i santi. Questo quadro stesso è documento di quell'entusiasmo effervescente, perchè precede e invoca la santificazione ufficiale. Egli fu un santo di moda, e può notarsi tra i fatti abbastanza singolari che una società oziosa e garrula, dedita al vuoto o maligno cicaleccio, si esaltasse tanto dell'eroismo taciturno.

GIULIO CANTALAMESSA.

IL TABULARIUM DEL TEMPIO D'AUGUSTO E UNA TEORIA DI JOSEPH STRZYGOWSKI.

Il noto passo di Svetonio nella Vita di Caligola, *Super templum divi Augusti ponte transmisso Palatium Capitoliumque coniunxit,* permette di riconoscere il tempio d'Augusto nel grande edificio presso la falda settentrionale del Palatino, a cella rettangolare aperta verso il *Vicus Tuscus.*

Lo stesso Svetonio parla di una *bibliotheca templi novi* e Plinio di una *bibliotheca templi Augusti*, esistente a' suoi tempi. Marziale ricorda i *penetralia Pallados* presso le soglie del Tempio novo. Sulla scorta di tali testimonianze, gli studiosi s'accordarono a vedere nella basilica dietro il Tempio d'Augusto (poi chiesa palatina col titolo di santa Maria Antica), la sede di una biblioteca imperiale dedicata a Minerva.

Osservo a questo riguardo che i passi di Svetonio e di Plinio si riferiscono ad una costruzione scomparsa avanti il 79 d. C. Il tempio esastilo fondato da Livia, compiuto da Tiberio e consacrato da Caligola alla divinità dei Cesari, arso al tempo di Plinio il Vecchio, era orientato secondo le vie che dalla *porta Romanula* scendevano al Foro ed al Velabro. Tale orientazione scorgesi ancora negli edifici che gli stavano adiacenti, quali le *tabernae* in *opus quadratum* verso gli *horrea Agrippiana* e la vasta piscina dell'età di Gaio, nella sala opistodoma, che divenne poi l'atrio di S. Maria Antica.

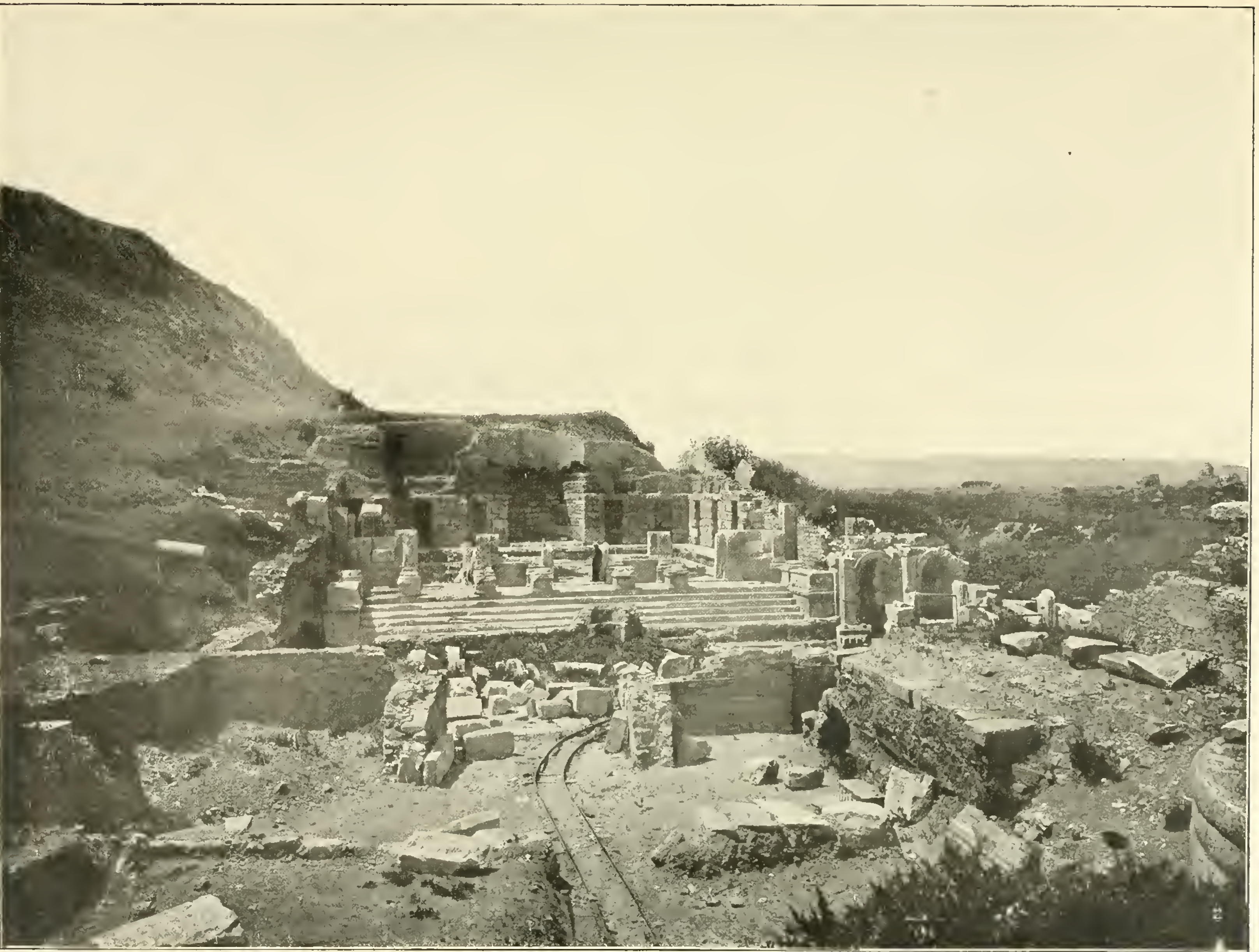
Alto almeno quanto il tempio dei Castori, a cui l'unì il cavalcavia di Caligola, custodiva, oltre le effigie degli Augusti, opere d'arte e rarità naturali; aveva un *aedituus;* accoglieva cerimonie arvaliche. Quanto alla biblioteca, ignoriamo se fosse nel tempio o in edificio attiguo.

Non si conosce meglio la ricostruzione anteriore all'anno 90, attribuibile a Domiziano per la testimonianza dei numerosi bolli riadoperati successivamente *in situ.* È dubbio se i *penetralia Pallados*, — ricordati da Marziale in un epigramma composto circa l'88 d. C. — fossero una biblioteca o una *schola* per i certami poetici, soppressi con la *damnatio* di Domiziano e da Trajano ripristinati. Certo erano divisi dal tempio mediante un passaggio o chiassolo, mal famato per la frequenza di poetastri. Si potrebbero forse rintracciare in un frammento della *Forma Urbis*, che Giacomo Boni ritiene del tempo Flaviano, dove un *vicus* separa alcuni edifici, addossati ai *gradus in Nova Via*, da una serie di piloni obliqui, i quali paiono raccordare un muro, orientato secondo la piscina gaiana, con il tempio dei Castori, parallelo al *Tabularium.*

A questa costruzione domizianea appartiene forse la muraglia obliqua protendentesi dalla nova via verso il Foro, sopra la rampa palatina.

Al principio del II secolo tutta la zona si rinnovò *ab imis fundamentis*, secondo un piano edilizio comprendente il tempio, la retrostante basilica e la rampa *ad novam viam.*

La colata compatta e regolare dell'*opus caementitium*, la cortina a connessure incise, la piattabanda sotto l'arco di scarico, la proporzione delle nicchie, basterebbero per datar questi edifici dal tempo di Adriano, anche senza la conferma dei bolli *in situ.*



Biblioteca di Celso ad Efeso.

Ma l'architettura della novella *Aedes Caesarum* non è la consueta dei templi romani. Corrispondente per taluni caratteri orientaleggianti alla basilica di Fano, quale si può ricostrurre dal testo di Vitruvio, è direttamente raffrontabile con un edificio profano, scoperto anni or sono ad Efeso: la biblioteca di Celso.

In entrambi è cella unica, lata, con colonne ed ampi gradi sulla fronte; colonnato interno su basso stilobate e grandi nicchie, di cui la centrale, nella parete di fondo, ospitava ad Efeso il ritratto di Celso o l'imagine di Atena; a Roma l'effigie degli Augusti. Il portico settentrionale dell'edificio romano offre i medesimi elementi della facciata efesina; e ulteriori ricerche documenteranno l'esistenza delle esedre, che il disegno del Ligorio indica ai lati della gradinata.

La biblioteca di Celso, costrutta l'anno 115 dell'era volgare, potè accogliere Adriano peregrinante per l'Asia prima di rivestire la dignità imperiale; e come lo Stoa, il Canopo e altri monumenti della provincia, ispirar la fantasia architettonica del *curiositatum omnium explorator*.

A meglio spiegare la ripetizione dei motivi efesini, penso che Adriano volesse accentuare nel tempio d'Augusto, già adibito agli studî, i caratteri di una biblioteca.

A ciò si prestava la cella latitudinale, mentre l'alto zoccolo veduto dal Panvinio permetteva di usare le nicchie come armadî per i rotuli e le tavolette; proprio in queste vicinanze, *inter quaedam rudera*, si rinvennero nel '500 due tavole di bronzo, con iscrizioni arcaiche.

Altra riprova del nuovo carattere assunto dall'*Aedes Caesarum*, potrebbe vedersi nel lungo tempo intercorso fra la sua erezione e la *dedicatio*. Osservando che su 334 bolli adrianei a data consolare, 114 sono del 123 d. C., il Marini suppose che Adriano moltiplicasse in quell'anno le officine doliari, meditando grandi costruzioni; e poi che i mattoni si usavano stagionati, si può fissare il principio di quest'attività edilizia all'anno 124 d. C.

In un diploma militare dello stesso anno, rinvenuto a *Stannington* nello *Sheffield*, e conservato mutilo al *British Museum*, lo Young lesse:

IN MVRO PA.... TEMPLVM DIVI ROMINIS

Se la dicitura inconsueta e sibillina non è — come credette il Mommsen, — errore di lezione, avremmo la conferma che nel 124 d. C. questa falda del *Palatium* subiva mutazioni radicali, per cui l'archivio doveva cercare temporaneamente altra sede. La testimonianza migliore è però sempre quella dei bolli *in situ*, fra i quali son molti datati o databili dal 120 al 123, pochissimi posteriori al 125 d. C.

L'*Aedes Caesarum* era dunque compiuta undici anni prima della morte di Adriano; e il silenzio degli scrittori non fa maraviglia, chi pensi alla manìa edificatoria dell'imperatore dilettante, il quale non curò di dedicare i monumenti nuovi, e i restaurati ripose sotto il titolo che avevano prima di Domiziano.

Nell'anno 151 d. C., collocato, *repugnantibus cunctis*, il genio di Adriano fra i divi, ordinatone il culto con l'istituzione dei *Sodales Hadrianales*, il parsimonioso Antonino sentiva il bisogno di decorare e riconsacrare il tempio d'Augusto, che in tale occasione fece la sua ricomparsa nei monumenti numismatici. Una moneta di quell'anno presenta una fronte di tempio ottastila, aperta nel mezzo, di dove si scorgono nella nicchia centrale le figure sedute degli Augusti; nell'esergo è la iscrizione PIETAS. Si suole spiegare l'appellativo di Pio con gli onori resi da Antonino allo suocero Adriano: ma il senso si potrebbe estendere a maggior lode: perchè ristorò il culto degli Augusti, e ridiede al loro tempio il primitivo decoro.

Meglio che dai frammenti erratici, rinvenuti nelle tombe e fra le macerie di S. Maria Antica, l'ornamentazione antoniniana si può ricostruire da-

gli avanzi di colonne, di trabeazioni e di lacunari che il Panvinio vide e il Ligorio disegnò neg'i scavi del 1549. Giudicati domizianei dal Lanciani per i doppi anuli lavorati a giorno fra i dentelli, ricordano il fregio del tempio ad Antonino e Faustina nel motivo ritmico delle candelabre e dei grifi. Per l'importanza della mole e per la lentezza consueta nelle costruzioni antoniniane, la decorazione non fu compiuta prima del IV consolato (a. 158-160 d. C.), come attestano altre monete.

Non v'è memoria dei rimaneggiamenti successivi, di cui qua e là si scorgono indizi, riferibili al tempo severiano.

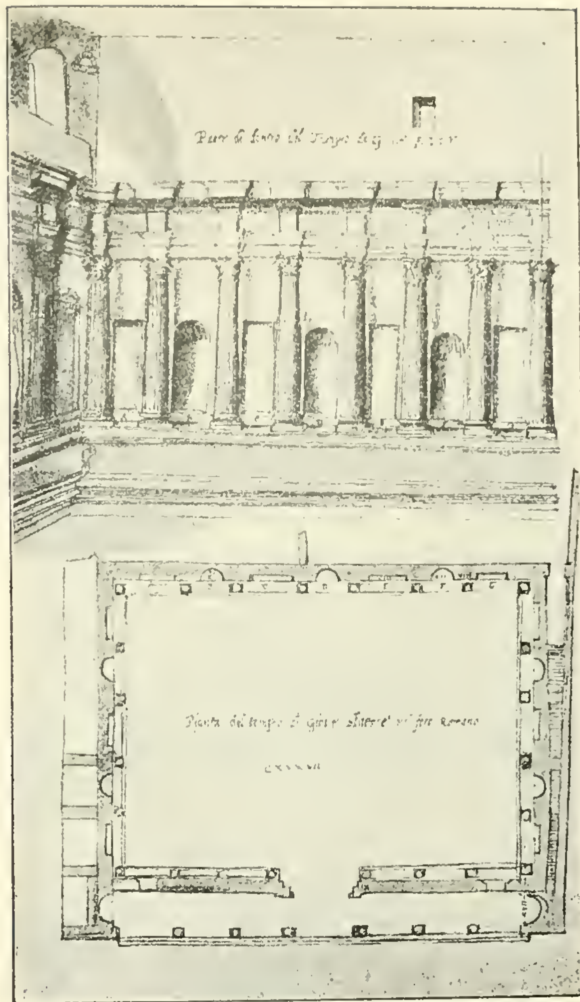
Riconosciuto alla cella adrianea verso il *Vicus Tuscus* il carattere misto di tempio e di biblioteca, non v'è più ragione di collocare quest'ultima fuori dell'*aedes,* sotto il titolo distinto di Minerva, indicato dai diplomi militari. Per gli usi del pubblico poteva servire l'ampia sala opistodoma, che ripete dalla cella il motivo delle nicchie tonde e quadre; aperta con gran portale sull'andito d'accesso alla rampa, e con minori passaggi sulla rampa e sulla cella. Essa era forse coperta da una grande volta a crociera all'altezza delle stanze stuccate del *Clivus Victoriae,* presunto inizio del ponte di Caligola.

Le porte di comunicazione fra questa sala e la basilica dovevano essere ordinariamente chiuse, perchè subito oltre la parete divisoria ci fu bisogno di aprire altri passaggi verso il tempio. Se ne può inferire che la basilica avesse una funzione a sè, diversa da quella dell'*aedes* in cui trovasi incuneata.

*
* *

Per identificarla, non disponiamo che d'una sola fonte letteraria; la nota indicazione nei diplomi militari:

IN MVRO POST TEMPLVM DIVI
AVGVSTI AD MINERVAM



Tempio di Augusto - Disegni di Pirro Ligorio (Bibl. Bodlejana).

Questa dicitura compare la prima volta nel 70 d. C.; quattro anni prima le *tabulae* si affiggevano ancora *post tropaea ad aedem Fidei P. R.* o altrove.

Fra l'86 e il 90 avvenne dunque una riforma nell'ufficio dei congedi militari, per cui le matrici, sparse fino allora nei monumenti capitolini, trovarono stabile sede presso il Tempio d'Augusto. La prima idea di questo ordinamento risale forse a Vespasiano, in seguito all'incendio ove perirono tremila tavole bronzee e molti diplomi di privilegi, che fu necessario rifare. Da quel tempo, i medesimi nomi di testimoni cominciano a ricorrere nelle tavolette, senza indicazione di patria; quasi che

non fossero più commilitoni – de' quali convenisse segnare accuratamente il paese di nascita – ma plebei urbani o libertini, deputati ad ufficio di testimoni.

Pur non recando firma di *tabelliones,* i diplomi sono redatti in forma notarile; uscivano, perciò da un regolare *tabularium,* che doveva avere proprii *cornicularii, astarii, librarii* ed *exacti,* raccolti in *sodalitas,* come quegli ufficiali dell'archivio castrense di Lambesi, che un'iscrizione ricorda nell'atto di formulare il proprio statuto sociale.

Il Borghesi identificò questo ufficio – dove preponderava la tribù *Pollia,* che usavasi conferire ai figliuoli dei legionarî nati presso i *castra,* – con quello dei *sodales aerarii a pulvinari* vicino al Circo Massimo; ma non vedo motivo perchè la *schola* adibita alla redazione dei diplomi dovesse star divisa dall'archivio; anzi, il fatto che sovente, per economia, si riadoperavano le tavolette usate, mi fa ritenere il contrario. Quando nella ricostruzione domizianea si provvide al collocamento definitivo delle matrici bronzee, dietro il Tempio d'Augusto, è verosimile che vi si erigesse anche una sede per il collegio cui il *tabularium* era affidato. E ricordando che gli scribi e gli istruttori militari consideravan Minerva come patrona, e che al tempo di Caracalla il personale archivistico di Albano si poneva sotto la protezione di questa dea, non parrà improbabile che anche il *tabularium* militare del tempio d'Augusto si nominasse dalla divinità a cui Domiziano aveva dedicato la legione Prima Augusta: *ad Minervam.*

Il persistere della formula sino all'anno 298 d. C. significa che nei rimaneggiamenti del II secolo non si mutò l'ubicazione delle tavole bronzee rispetto al luogo denominato da Minerva. Ebbene: v'è nella costruzione adrianea un particolare spiegabile soltanto con la necessità o con l'intenzione di ripetere l'andamento dell'edificio anteriore; intendo la grande muraglia obliqua, che raccorda la parete meridionale della cella con le *tabernae* tiberiane, perpendicolarmente all'asse longitudinale della piscina di Gaio. Essa insiste sul tracciato di una parete del tempio domizianeo, la cui direzione è determinata dalle *tabernae* a cui serviva di fondo; e poi che la fronte, per essere il tempio orientato, doveva trovarsi a levante, è chiaro ch'era questa la parete postica: *post templum.* In qual rapporto stesse con il recinto di Minerva, e questo con la biblioteca, non ci è dato sapere.

Rinnovata da Adriano insieme con tutto il tempio, questa muraglia formò angolo acuto con la parete meridionale della cella; l'intercapedine triangolare risultante fu divisa in quattro vani, due dei quali accessibili dalla cella e dalla basilica, gli altri chiusi da ogni lato, con unica apertura quadra nella volta, a guisa degli opistodomi di taluni templi etruschi.

Le due prime camerette aperte si prestavano per la custodia delle *tabulae aeneae*; affisse dentro un'intercapedine – *in muro* – all'angolo opposto delle due facciate esterne – *post templum.* L'indicazione *ad Minervam* converrebbe in tal caso alla basilica, quale sede del collegio che aveva in custodia il *tabularium.*

La nostra supposta *schola* consta schematicamente di un portico rettangolare e di tre stanze intercomunicanti. Ai lati brevi del portico si sviluppano due spazî a volta indipendente; i quattro piloni *a, b, c, d,* raccordati da voltine, formano altri piccoli spazî simmetrici, quasi *tribunalia* separati da transenne.

I fianchi longitudinali del portico, prolunganti la volta a botte su tutta la larghezza dei traversi, rappresentano le navi laterali; l'area di mezzo con gli spazî x e y forma la nave mediana, da cui si accedeva senza gradini alla tribuna. La sopraelevazione del pavimento ad *opus spicatum* nei lati accentuava il carattere basilicale.

Nel corso della costruzione i piedritti dell'arco d'accesso alla tribuna, aggettanti appena dalle pareti divisorie, furon rafforzati da stipiti grossi, su cui venne a cadere anche parte della spinta delle voltine laterali. Tale robustamento dei pie-

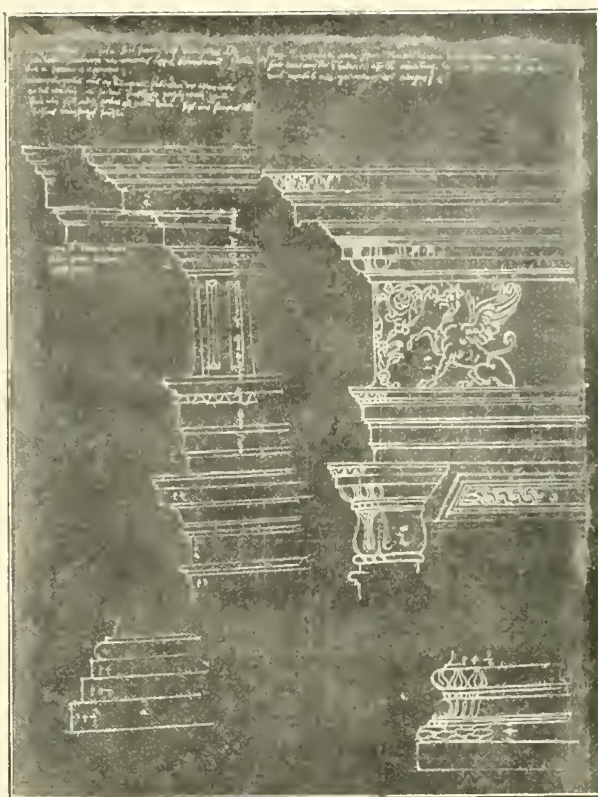
dritti e degli archi farebbe pensare ad un piano superiore, se tracce di finestre nei muri settentrionali delle tre celle non offrissero contraria testimonianza. Tetti di legno a spioventi proteggevan forse le volte. Quanto alla navata centrale, osserviamo che, se le attuali basi di colonna in cotto sono davvero gli avanzi dei pilastri originarî, il portico, esile in rapporto all'altezza, non poteva reggere l'imposta di una volta a botte grande come l'area centrale, tanto più dovendo sostenere la spinta delle volte laterali. D'altra parte, la solida fondazione di travertini e di *opus caementitium*, e l'accurato pavimento non convenivano ad un *atrium displuviatum*, il quale avrebbe reso inutili le finestre, illuminando a sufficienza le celle. Sull'area centrale del portico non si può dunque imaginare che una crociera a nervature rientranti (conforme gli accenni negli angoli delle navate laterali), impostata sui quattro piloni a guisa di cupola.

Il pavimento di granito monolitico del secolo VIII presenta a poca distanza dal centro una frattura radiale, inspiegabile con lo sfasciarsi di un tetto ligneo o di una volta a botte: ma non potendo dimostrare che la chiave di volta, qui precipitata a strapiombo, fosse originaria, dobbiamo lasciar insoluto l'interessante problema.

La decorazione era parte pittorica, a fasce e tondi cromatici, parte a musaico ed a incrostazioni marmoree. La nicchia della tribuna custodiva la statua della divinità, cui era consacrato il luogo; forse Minerva, alla quale converrebbe la testina galeata marmorea, rinvenuta nello sterro.

Le pareti s'adornavano forse, come a Lambesi, *imaginibus domus divinae:* una statua iconica decorava l'ampia nicchia della cella sinistra; gli armadî a muro potevan custodire tavolette e rotuli.

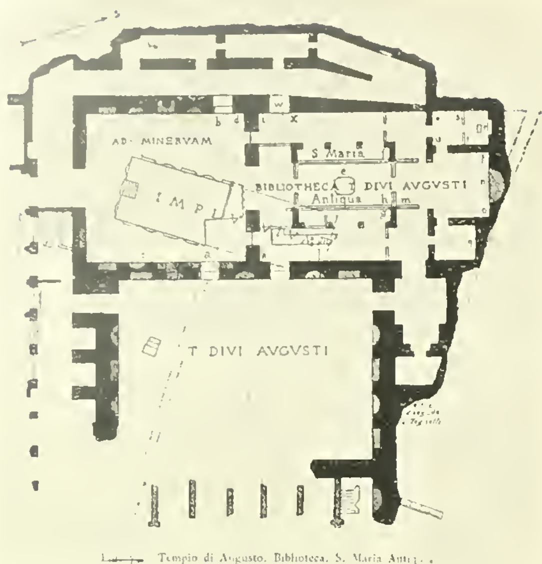
Come si vede, l'esame del monumento non contradice all'ipotesi che potesse ospitare un *tabularium.* E non è senza valore per la nostra tesi il fatto di ritrovare, quarant'anni più tardi, nel pretorio di Mousmieh, sulla via romana da Damasco



Avanzi architettonici del Tempio d'Augusto.
Disegni di Pirro Ligorio.

a Bosra, un tipo di edificio simile alla basilica palatina. I quattro piccoli spazî a volta indipendente vi sono distribuiti agli angoli della sala quadrata; l'ampia area del centro è ricoperta di volta a crociera, originaria del II secolo, secondo il Dehio, dovuta a rifacimento cristiano del quarto, secondo il De Vogüé. La tribuna fiancheggiata da stanze s'incurva in abside di corda più ampia che non fosse originariamente a S. Maria Antiqua.

Ignazio Fusco, direttore di quest'opera muraria, doveva essere uno di quei *mensores* che militavano a fianco dei legionarî, e ai quali si deve la diffusione dell'arte romana nelle provincie. Conobbe l'edificio adrianeo? Non è inverosimile, perchè apparteneva ad una legione occidentale; di certo prescelse il tipo struttivo più consueto per le *scholae,* i *praetoria,* i *tabularia.* Il pretorio di Mousmieh rende testimonianza per il *tabularium* imperiale, *post templum divi Augusti.*



Tempio di Augusto: Biblioteca - S. Maria Antiqua.

* * *

Il caso del monumento da noi preso in esame conforta dunque la tesi che fa derivare la basilica cristiana dalle *scholae* e in genere dagli edifici costrutti per ritrovo di corporazioni religiose e profane o di sette iniziatiche.

La chiesa non custodisce soltanto il Dio vivente e la sua imagine, non celebra soltanto riti visibili a tutti, ma esige la partecipazione spirituale di tutti i fedeli, perchè si compia la promessa del Cristo: « Οὗ γάρ εἰσιν δύο ἢ τρεῖς συνηγμένοι εἰς τὸ ἐμὸν ὄνομα, ἐκεῖ εἰμι ἐν μέσῳ αὐτῶν ». L'edificio cristiano deve servire al *convegno* per eccellenza; nè può intenderne la forma artistica chi prescinda da questo suo scopo essenziale.

Poichè le sale longitudinali a tre navate delle *scholae* e dei *bouleuteris* ripetono le loro origini dal *megaron* (luogo di ritrovo) dell'età premicenea, s'avverte in architettura il fenomeno già notato per questo tempo negli altri rami dell'arte: entro l'artificiosa unità del classicismo greco-romano riaffiorano i caratteri delle antiche civiltà mediterranee, rimettendo in onore forme sopravissute sporadicamente, a guisa di quegli ornati orientaleggianti che dalla ceramica popolare tornano ad invadere decorazioni architettoniche e di freschi.

Si compie durante il medio e tardo Impero una specie di osmosi, per cui le correnti spirituali che emanano dalle razze uniformate nel romanesimo salgono a modificare la vita pubblica ben più rapidamente che non penetri il pensiero romano nei diversi e profondi strati sociali.

Lo gnosticismo in filosofia, il melismo nel canto, in poesia la rima e l'accento tonico, lo schematismo e l'irrigidimento nelle arti figurative, in architettura l'armonia di spazî coordinati ad un centro, sono altrettanti sintomi dell'evoluzione svolgentesi in Africa come a Roma, in Siria come nelle Gallie; della quale l'oriente non è che un protagonista e da cui emerge, nel V secolo, l'arte cristiana nuova.

Le radici di questa sensibilità diffusa, giacenti nelle oscure memorie terrestri delle età preistoriche; fecondate nell'orbita del mondo classico dalla diaspora semitica e dalla mescolanza delle razze, per effetto di comuni ordinamenti civili, militari e commerciali, ma sopratutto del pensiero cristiano; soffocate al cader dell'impero, sotto i vigorosi virgulti dei nuclei nazionali, sembrano germogliare nel bisogno di unificazione, che, malgrado i profondi solchi scavati dalla guerra, travaglia oggi l'Europa.

Tornando alla basilica palatina, vi notiamo subito un carattere che ne fa un *unicum* nella storia dello sviluppo basilicale: le tre celle a capo delle navate. Esse non risultano da un'abside inquadrata entro pareti ortogonali, come nella basilica di Otricoli, nè sono elementi residui, come al Domizianeo; ma corpi struttivi, con propria funzione architettonica e pratica. L'unione della cella tripla con la basilica longitudinale si era già compiuta nel tempio di Selinunte, per oscuri influssi egizi o tuscanici; a Dougga gli oratorî tolemaici ispirano verso la fine del II secolo quello strano tempio di Saturno, che però non è esattamente basilicale.

Questi due esempi, che potrebbero citarsi co-

me prototipi delle basiliche africane o siro–ravennati, con tribune piccole e pastoforie, non convengono con il tipo della basilica palatina, dove le tre celle hanno sviluppo notevole in proporzione delle navate, il cui ritmo ternario è spezzato da corpi minori, ai lati della vasta area centrale quasi quadrata.

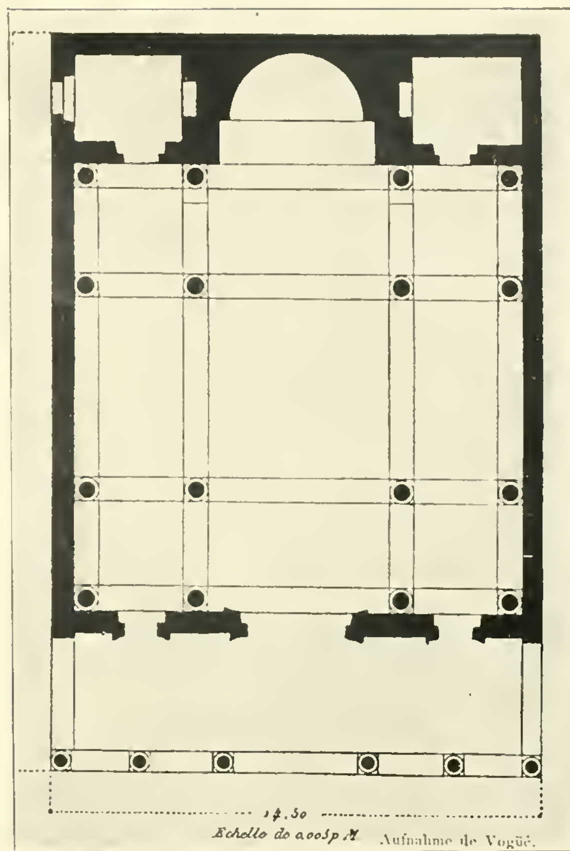
Asimmetriche, esse non hanno carattere jeratico, ma paiono rispondere piuttosto ad usi pratici, come quelle stanze delle *scholae militares* dove si custodivano i *signa.*

È sottilissima fatica risalire alle origini dei motivi che costituiscono un tipo struttivo. In architettura, come in musica, i generi più individuati non sono sempre i più semplici. La sonata classica si compone di almeno cinque o sei elementi eterogenei, quale liturgico, quale cantabile o derivato da danze popolari. L'importante è che il tipo composito sappia armonizzare le varie parti in una fisionomia propria, espressiva e non confondibile.

Tale pregio ci sembra di scorgere nella basilica adrianea, che divenne poi S. Maria Antica. Ricostruita idealmente quale dovette essere in origine, appare creazione complessa, sì, ma individua, con proprii caratteri di ritmo e di simmetria. Poco importa che il motivo delle tre celle derivi dall'arte tuscanica, o dall'egizia, o, com'è probabile, dall'architettura militare; il fatto è che determina l'equilibrio dell'edificio nel senso spaziale, infondendogli *varietà nell'unità.*

*
* *

Tale formula ci ricorda l'altra: *unità nella varietà,* con cui Joseph Strzygowski riassume il pregio di un'arte sviluppatasi a molte migliaia di miglia da Roma: l'architettura armena. Nell'opera recente: *Die Baukunst der Armenier und Europa* (1), il professore tedesco cita il pretorio di Mousmieh come singolare esempio antico di volta su pianta quadrata; motivo che ritorna nella basilica di Resafa del VI secolo, dove le navate a volta, siro-mesopotamiche, si uniscono con la cupola ar-



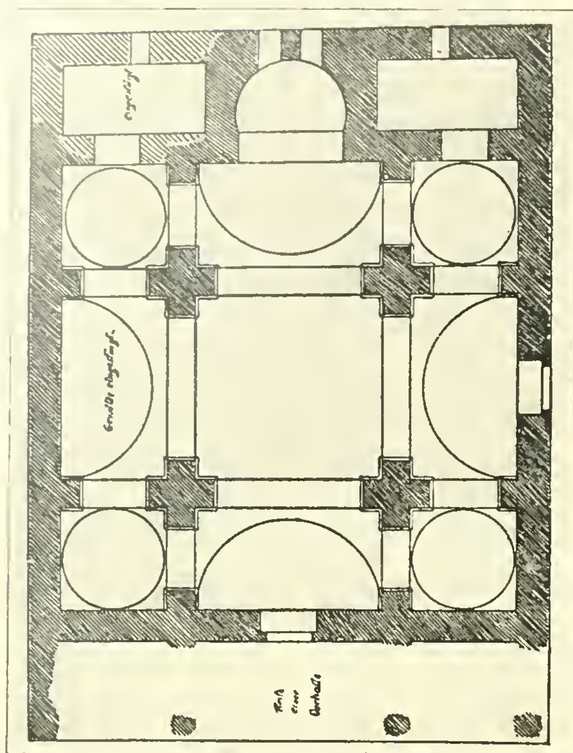
Pianta del Pretorio di Mousmieh.

mena, d'origine iranica. E poichè in questo tipo, fiorente dal VII secolo, egli riconosce la creazione più feconda dell'arte armena e il principio di quanto edificarono l'età romanica e la gotica, e in parte la rinascenza e il barocco, mette conto di verificare se si possa ragionevolmente escluderne ogni influenza romana.

Lo Strzygowski – è sua gran lode – non si può confutare che con un viaggio in oriente. Discutere a tavolino le sue tesi documentate e stringate sarebbe come disputare aristotelicamente sopra un tema di fisica, che competa solo al metodo sperimentale.

È però un fatto – e non un'opinione – che le piante del pretorio di Mousmieh e della chiesa di Resafa somigliano a quella del *tabularium* presso il tempio d'Augusto, edificio romano della prima metà del II secolo.

È vero che in questo l'area centrale non è an-



Pianta della Basilica di Resafa.

cora quadrata; ma è sensibile però la tendenza a farne il centro quieto, intorno a cui si svolgono e si bilanciano gli spazî. A Mousmieh, a Resafa, la *quadratura* è gia avvenuta, permanendo la volta a crociera, quale, per buone ragioni, riteniamo esistesse in S. Maria Antica. L'idea di voltare quest'area quadra con una cupola mediante i sistemi di raccordo appresi in Oriente, doveva presentarsi ovvia ai costruttori armeni, che dalla Siria avrebbero derivato tale tipo basilicale. Le due celle ai lati della tribuna divengono l'*avandatun* e il *sarkawagatun*, ricordati dagli scrittori: elementi indispensabili a quelle chiese, tanto che si ritrovano nelle piante a croce greca e a più absidi.

Conveniva al gusto degli armeni, formatosi sull'architettura iranica dalle molte cupole, un tipo di chiesa variato nei membri e nelle coperture; adottandolo dall'arte profana, essi non avrebbero fatto che conformarsi alla consuetudine ricordata dianzi. Dal pretorio del tempio d'Augusto giungeremmo per gradi al pieno fiore dell'arte armena e georgiana, alle basiliche di Kutais e di Odzun.

Questi ragionamenti non sono storia; ma quando il documento manca, e le pietre ricevono vita dal pensiero che le indaga, l'induzione può integrare gli scarsi dati storici e accertare la verità. D'altra parte, qualche rapporto ci è pur dato cogliere, fra la vita armena e il monumento palatino.

Prima assai che la basilica di Resafa sorgesse, il *tabularium* del tempio d'Augusto veniva trasformato in chiesa cristiana; i bolli figulini di questo restauro, le notizie di Cassiodoro e – documento massimo – la mirabile Panagia della tribuna, che ha per unico riscontro coevo il mosaico di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, fanno ritenere che autore della consacrazione fosse proprio quel principe, cui si deve – per opinione dello stesso Strzygowski, – l'espandersi della influenza armena in Italia; Teodorico, re dei Goti e dei Romani.

Il secondo restauro – opera dei bisantini che deposero la moneta di Giustino sotto una delle basi delle colonne – si compì verosimilmente nel biennio 565-67, fra l'ascensione al trono dell'imperatore e la morte dell'armeno Narsete. Si moltiplicano d'allora le iconografie e le iscrizioni greche; con caratteri esotici sorge entro l'*excubitorium* imperiale – attiguo alla basilica, la quale della sala epistodoma ha fatto ormai il suo atrio – quella cappella che dal suo principal fresco è detta dei XL martiri, ma potrebbe anche identificarsi con l'*oratorium Sancti Andreae*, ricordato dal *Liber Pontificalis* in S. Maria Antica; sacra, in entrambi i casi, a santi venerati nelle regioni pontiche.

Nè da tacere è la probabilità che la chiesa diaconale di S. Maria Antica possa aver ospitato quel *Thalassus, abba.... Monasteri Armenistarum.... qui appellatur Renati*, il quale firma con gli altri greci residenti a Roma la dichiarazione d'ortodossia al Concilio Lateranense del 649, dicendosi: *Presbyter Sancti Dei Genitricis et Beati Andreae.*

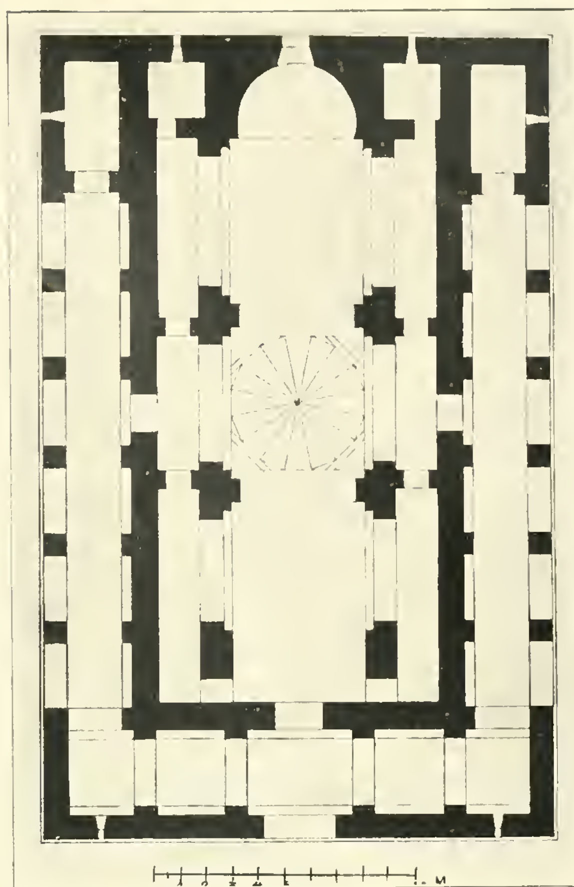
I monaci Renati – nome derivato al Cristianesimo dal culto Mitriaco – tenevano il monastero *Sanctorum Andreae et Luciae,* posto forse nella zona fra la diaconia palatina di S. Lucia in Settizonio e S. Andrea alle falde del Celio; zona abitata dalle colonie greco-orientali. S. Gregorio, fondatore appunto della chiesa di S. Andrea in *Clivo Scauri,* ne aveva riformati gli ordinamenti, eleggendovi ad abate, *Deo propitio,* il piissimo Probo. A questi monaci potè unirsi un gruppo di cattolici armeni, fuggenti la persecuzione dei monoteliti; consueti essendo a quei tempi i monasteri misti. I nuovi venuti avrebbero preso stanza alla falda opposta del colle, dominato nell'alto dal monastero basiliano di S. Cesareo, che ospitò Sergio, il siriaco papa cantore.

Fin dalla seconda sinodo di Tvin (a. 552) la chiesa nazionale armena si era separata da quella di Roma, nè valevano a riconciliarla i tentativi di Giovanni nel 571, e le effimere dichiarazioni di ortodossia strappate al clero da Eraclio e dal *catholicos* Esdra dopo la vittoria sui Persi (a. 633).

Tanto più dunque la piccola comunità armena di Roma, ingrossata dopo l'invasione islamica (a. 636), doveva sentire il bisogno di stringersi alla chiesa di Pietro: la sua professione di ortodossia non è espressa soltanto negli annali del Concilio, ma anche nella parete di fondo della tribuna di S. Maria Antica, con la pittura dei Santi che mostrano in grandi cartelli i passi delle scritture e dei Padri, su cui il concilio Lateranense fondava la sua condanna contro i monoteliti.

Si attribuirono tali *pancaria* a Martino I, ma nella travagliosa vita del papa martire non v'è posto per una sì ardita manifestazione di fede. Il Cesare di Bisanzio era per gli eretici. Non papa, dunque, nè imperatore, ma solo una comunità straniera, ortodossa e indipendente, poteva decretare queste pitture, la cui data verosimile è il 649, vivo ancora l'entusiasmo per le decisioni del Concilio.

Potremmo confortare quest'induzione con una



Pianta della Basilica di Cazun.

lunga lista di Santi del menologio armeno o siriaco (sono noti i rapporti dell'Armenia con la Siria traverso la Cappadocia), rappresentati nella chiesa; con un'arte, che se non viene direttamente dall'Armenia – dove la decorazione, per le influenze dell'Islam, tendeva ad eliminare la figura umana – risente però dell'influenza siriaca, ammessa dallo stesso Strzygowski per la miniatura armena.

L'esistenza di una comunità di armeni a S. Maria Antica nella prima metà del secolo VII non basta certo a fissare i rapporti di derivazione fra questa basilica e le chiese del Ponto. Dimostra però che rapporti esistevano, ed invita ad ulteriori ricerche per la soluzione di un problema così complicato. Il quale, tuttavia, quando pur ci riuscisse di risolverlo, potrebbe esser riposto in forse dagli avversari col dubitare se la basilica pa-

latina sia davvero un prototipo. Non poterono gli architetti di Adriano imitarla da edifici armeni o siriaci?

Anche questa risposta è scritta nelle pietre dell'Oriente, e sarebbe temerario ipotecare le ricerche avvenire. Il secolo che salutò nell'armeno Profairesio il *rex eloquentiae* e vide la lunga dimora di Tiridate III in Roma, poteva ben fare qualche prestito dal lontano oriente.

Fino a miglior cognizione, l'edificio di S. Maria Antica rimane però l'esempio più antico di basilica a tre celle ampie ed area centrale quasi quadra, da cui, per sviluppi graduali, derivò il tipo chiesastico a cupola centrale e grandi pastoforie.

Questa conclusione non spiacerà nemmeno allo Strzygowski, il quale per primo rilevò la somiglianza – per lui casuale – delle chiese armene con taluni edifici profani dell'impero.

Nostrana è la basilica di S. Maria Antica per struttura, per proporzioni, per ufficio; al pari di quella sala di Licinio Gallieno, che lo scrittore tedesco ha imparentato con gli edifici armeni a nicchioni. E sian pure, se si vuole, parenti. Questi due nati a Roma, però, sono più vecchi ed hanno cittadinanza romana.

EVA TEA.

(1) Vienna - Schroll. 1918.

I CARRI SACRI IN ITALIA.

CARRI VOTIVI - CERI E CANDELIERI.

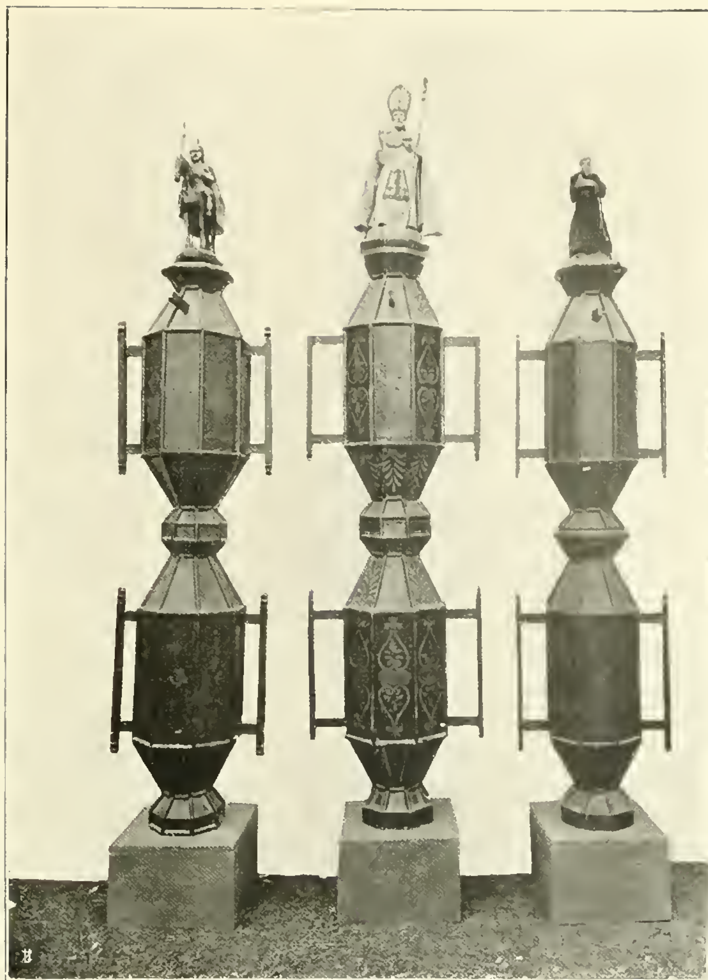
I carri sacri si possono dividere in due gruppi o tipi: carri votivi e carri scenici.

Gli uni e gli altri, che non di rado ricordano fatti e date memorabili della storia nazionale, civile o religiosa, che per l'origine risalgono ora all'epoca gloriosa delle libertà comunali, ora ad avvenimenti ed episodi civici e regionali in cui si suppone non estraneo l'intervento di santi patroni e di esseri divini, non formano ormai che la passione dell'umile contadino e del divoto artigiano, che, attaccati alle antiche tradizioni, costruiscono nelle ricorrenze solenni carri di varia struttura, forma e ricchezza, rinnovando ogni anno l'antico voto degli avi o richiamando in vita vecchie scene delle sacre rappresentazioni.

I primi hanno carattere di offerta o di voto a un Santo per grazie o favori ricevuti; gli altri si riportano a rappresentazioni liturgiche che si solevano fare o si fanno tuttavia in qualche luogo per commemorare avvenimenti miracolosi e leggendari.

I nomi di « Ceri », di « Candelieri », di « Gigli » dati a quelli nelle varie provincie attestano la caratteristica votiva, in quanto dall'offerta d'un giglio, d'un candeliere, fatta primamente al patrono del paese o della classe, della confraternita o della corporazione, si passò a poco a poco alle speciali costruzioni sacre che, per l'origine e la forma, stanno a rappresentare i primi ex-voto.

Le tre colossali antenne di legno che col nome di « Ceri » il 15 maggio di ogni anno si portano a processione in Gubbio, dalla Chiesa dei Neri alla sommità del monte Ingino, non sono che le forme evolute e ingigantite dei tre ceri o torticci o anche fasci di candele o doppieri cerei che, sin dal secolo decimoquarto, dovevano offrire ciascuna al proprio patrono, le tre corporazioni locali d'arti. Composte da due prismi ottagonali, recanti in cima una la statua di S. Ubaldo, protettore dei muratori, l'altra quella di S. Giorgio, protettore dei merciai, e la terza quella di S. Antonio, patrono dei mulattieri e dei contadini, le tre piramidi dallo stile uniforme, adornate con banderuole d'orpello,



Gubbio: I Ceri (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

rabeschi, fiori e stemmi dipinti, si rizzano su barelle dalle lunghe stanghe e sono trasportate per la città ciascuna da cinque uomini preceduti da un capitano a cavallo con in mano il simbolo tradizionale, l'accetta.

I portatori o « ceraioli » indossano una camicia ora bianca, ora rossa ed ora azzurra, pantaloni bianchi, una fascia a vivaci colori attorno alla vita, un berretto rosso in capo; e i tre capitani dell'accetta son comandati da un capitano supremo, anche a cavallo, e guidati da un araldo o trombettiere.

Qualche giorno dopo quello della festa principale sfilano per la città altri ceri di proporzioni mezzane, e, quindi, altri ancora più piccoli, che chiudono la processione votiva, la quale, secondo qualcuno, è la celebrazione della conquista di alcuni Carrocci presi dagli Eugubini alle città vicine nel 1154, e, secondo qualche altro, è una sopravvivenza di un antichissimo rito pagano [1].

Offerte di ceri si trovano nelle consuetudini religiose d'ogni regione d'Italia. Per antica devozione i Re di Sicilia, a cominciare dagli Svevi, solevano dare all'Assunta, nella Cattedrale di Palermo e nel giorno della festa, una quantità determinata di cera. Ogni quartiere ed ogni maestranza aveva il proprio cero, onde il titolo di « festa di li cilii » dato alla processione dell'Assunta, che iniziata nel 1385 scompare nel 1820.

Quando le oblazioni in natura si commutano in



Catania: Il « Cereo » di S. Agata (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

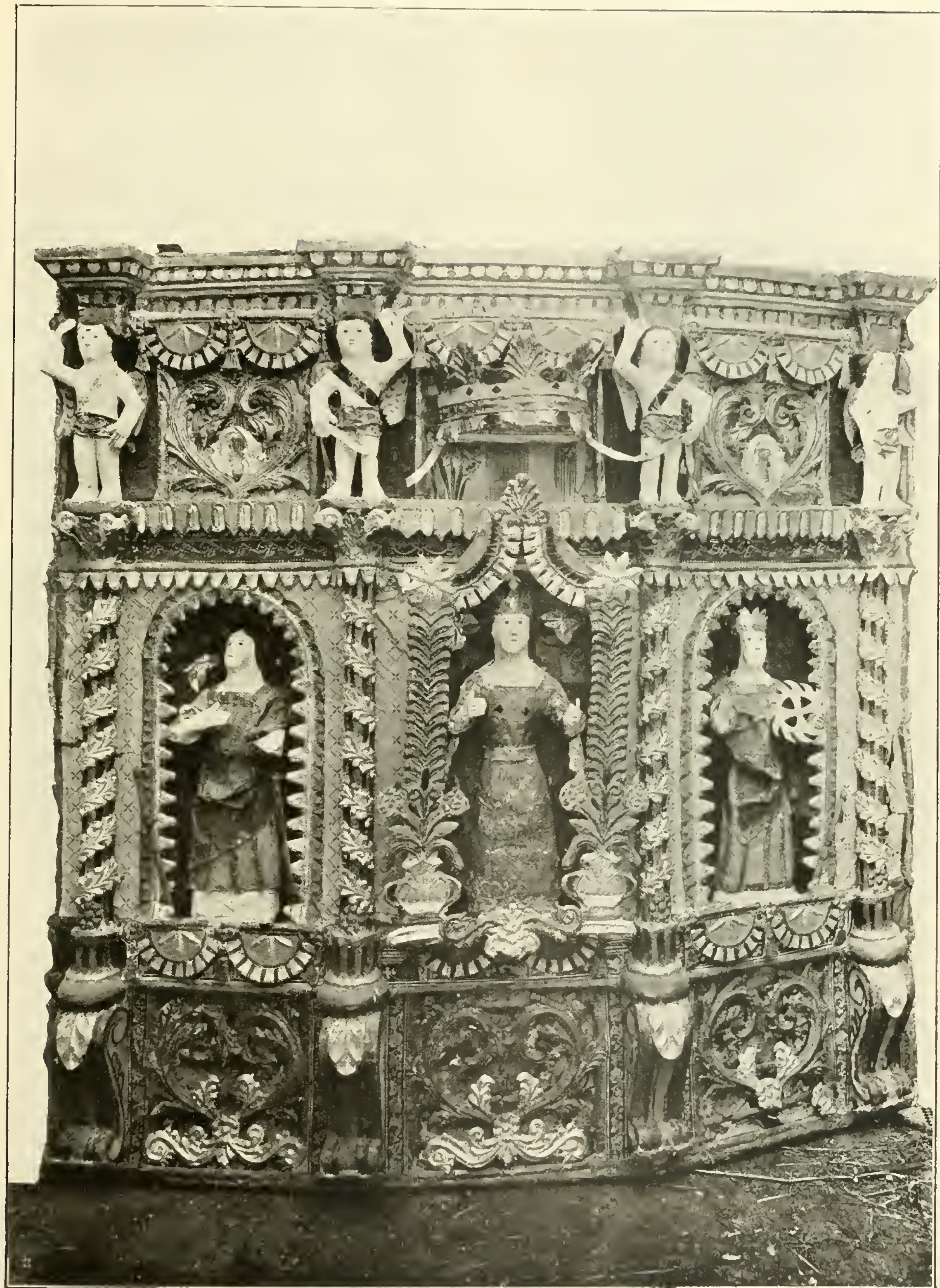
oblazioni in danaro, le maestranze impiegano questo nella costruzione di carri con la divisa del proprio ordine e quella dell'arte e coll'emblema del Santo tutelare in cima. Da una descrizione dell'anno 1756 si rileva che tali macchine o altrimenti «macchine del cereo», sono *ornate di oro e cristalli con entro l'immagine del Santo, e nelle colonne e nel piano i lavori e gli strumenti dell'arte* (2).

Singolari sono i ceri che nella città di Campobasso si portano avanti la processione del *Corpus-domini*. I cerri lisci e mondati, rivestiti di cera, ornati di nastri, spighe e fiori, sormontati da una fiaccola aprono il corteo sacro (3).

In Catania, il 4 febbraio, giorno precedente a quello della festa di Sant'Agata che, secondo la leggenda, sarebbe stata una tessitrice d'incantevole bellezza, martirizzata da un re pagano per non aver accondisceso alle sue voglie, si portano in giro le candele, onde il nome di « Cannalora » dato alla processione. I portatori di tali ceri appartengono alle varie classi, a quella degli ortolani o volgarmente « Rinoti », a quella dei panettieri, a quella dei macellai. Un tempo venivano offerti alla Santa torcioni di cera, che più tardi, per la spesa enorme che importavano, vennero sostituiti con ceri di legno, sormontati da globetti di vetro con un lume.

Il Pitrè così descrive questi « colossali ceri, lunghi parecchi metri, aggruppati in un fascio ed infilati in un monumentino di legno a vari ordini formante una specie di torricella, in ogni scompartimento della quale vedi scolpiti gli episodi del martirio di S. Agata, alternati con statue di santi e di angeli. Tutto il monumentino è dorato, ornato di festoni, banderuole, fanaletti e ceri » (4).

Come in Catania, anche in S. Marino, la festa di Sant'Agata, che segna nel calendario la indipendenza della repubblichetta dopo la breve usurpazione del Cardinale Alberoni (24 ottobre 1739-5 febbraio 1740), è celebrata con l'offerta di ceri di tre oncie l'uno, portati in processione da schiere di giovani e di fanciulle.



Nulvi: Le Palme - Frammento (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).



Nola: I Gigli - (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

La leggenda vuole che la processione venisse istituita a commemorare l'apparizione della Santa mentre saliva la costa verso la città, nella notte della vigilia, circondata da una nuvola di angeli (5).

Il primo agosto i cittadini di Trapani e dei suoi dintorni si recano al santuario della Madonna, in corteo. Vi prende parte una folla immensa, che accorre da tutta l'isola e fa a gara per offrire alla Vergine il cero più grosso, più massiccio e più riccamente infiorato e istoriato.

Carattere votivo hanno anche i Candelieri di Sardegna.

La tradizione li fa risalire al secolo decimosesto, allorquando, terrorizzati dalla peste che infieriva nell'isola, gli abitanti di alcuni paesi, per scampare al pericolo, fecero promessa di grossi ceri ai loro Santi protettori. Fu in quell'occasione che i cittadini di Sassari e di Nulvi fecero voto di offrire alla Vergine dell'Assunta vari ceri del peso di un cantaio (cento libbre) da portarsi su appositi candelieri.

D'allora, ogni anno per il ferragosto, gli agricoltori, i pastori e gli artigiani dei due paesi osservano la costumanza antica, preparando e portando a processione degli enormi candelieri di legno dorato o argentato, che a Nulvi hanno nome di « Palme » e che hanno lo scheletro di canna e la decorazione di cartapesta a vivi colori, dorata e inargentata.

I sette candelieri che per opera dei « Gremi » o corporazioni sassaresi vennero ricostruiti nell'ultimo ferragosto, formavano una fila di grosse colonne in legno dell'altezza di qualche metro e dal capitello guarnito di banderuole con serici drappi ricamati e con nastri multicolori. Spiccava tra essi il candeliere dei falegnami, portante in una delle facce del piedistallo lo stemma della città scolpito in rilievo, e nel mezzo del fusto, tra due festoni, il trofeo dei ferri dell'arte da una parte e un mazzo di fiori dall'altra, fatti ad intaglio.

I quattro principali riquadri rappresentavano in pittura uno l'effigie di S. Giuseppe, protettore del

« gremio », un altro la Sacra Famiglia, e i due rimanenti simboli floreali. Banderuole di broccato di diverso colore sono in cima e otto gaffe decorate di ferro battuto mantengono altrettante stanghe necessarie al trasporto della colonna votiva, che, seguita dagli uomini del « gremio » con a capo l'obriere maggiore nella classica veste da « paraju » armato di spadino, procede per le vie della città fra squilli di trombe e rulli di tamburi (6).

Alle « Palme » di Nulvi fanno riscontro i « Gigli » di Nola, nella Campania. È fama che allorquando S. Paolino tornò in patria dalla schiavitù africana, da lui volontariamente patita per riscattare il figlio di una povera vedova, i Nolani gli andassero incontro esultanti, portando fiori e specialmente gigli, inalberati su mazze e bastoni perchè non si fiaccassero. Col volger degli anni l'omaggio ripetuto nell'annuale ricorrenza festiva del Santo sarebbe diventato rito, e i bastoni gigliati sarebbero cresciuti fino a tre e a quattro metri, per diventare più tardi, coll'aumentare della pompa e del fervore religioso, delle vere guglie, architettonicamente costruite (7).

Io credo che il nome di « Gigli » dato ai candelieri di Nola, sia anteriore alla leggenda dei fiori liliacei e dei bastoni gigliati. Non vi è documento che avvalori il racconto popolare. Questo dovette sorgere dopo la costruzione dei carri, per spiegare l'origine dell'appellativo.

A Nulvi i candelieri colossali, che si chiamano le « Palme », non hanno alcuna leggenda che ne esplichi il nome. E non è improbabile che tanto i « Gigli » della città campana, quanto le « Palme » del paesello sardo debbano il loro nome alla forma o alla decorazione loro, aventi caratteri palmari e floreali.

Difatti simili congegni o ceri, che si dipingevano in varie fantasie e che con telai quadri di tavole, alti due braccia circa, si costruivano in Firenze ai tempi de La Cecca, avevano l'aspetto di un giglio, di un albero, di una nuvola (8).

I Gigli che tuttavia si vedono in Nola e che



Nola: I « Gigli » (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

portano anche il nome di *meai,* sono costruzioni in legno aventi forma di campanili. Poggiando sopra una base di quattro metri, essi si elevano divisi in più ordini e scompartimenti, fino all'altezza di venti o venticinque metri, appuntandosi in cima, come pinnacoli. Esternamente sono rivestiti di cartonaggi dipinti rappresentanti i misteri del Santo o altri fatti miracolosi o di natura devozionale, e sono adornati di fiori, nastri, statuette, festoni. Negli scompartimenti trova posto un popolo chiassoso di devoti, e in quello inferiore, l'orchestra. Per il giorno della festa, che ricorre il 22 giugno, le otto classi di arti e mestieri preparano ciascuna il proprio giglio. Il primo è quello dei « paludani » o ortolani; poi vengono successivamente quelli dei bettolieri, dei sarti, dei calzolai, dei pizzicagnoli, dei panettieri, dei fabbri, dei beccai, che, movendo da vari punti della città all'ora stabilita, si raggruppano sulla piazza del Duomo, quattro a destra e quattro a sinistra, portati a spalla da sedici facchini, ad eccezione di quello dei paludani, che, essendo la macchina più grandiosa, ha bisogno pel trasporto di trentasei uomini, i quali incedono danzando al suono dell'orchestra [9].

A tale genere di costruzioni appartiene la macchina di Santa Rosa, che sessantadue facchini in divisa bianca con fascia rossa, disposti in cinque linee parallele, portano in giro per le vie di Viterbo il giorno 3 di settembre. L'origine della festa pare rimonti a quasi tre secoli addietro, quando i Viterbesi decimati dalla peste invocarono la protezione della Santa, alla quale poi offrirono per ringraziamento il colossale carro trionfale, che da quel tempo ad oggi la devozione dei fedeli rinnova e riproduce nella sua magnificenza. Il carro è una guglia in stile gotico, dell'altezza di diciannove metri, composta nella facciata di tre tempietti e coperta da una cupola, da cui si stacca una gugliettta finale, che porta nel vertice un fiore cruciforme.

La immagine della Santa è nella nicchia dell'ultimo tempietto ed è rappresentata col grembo fiorito delle rose leggendarie [10].

Il popolo di Viterbo non ha un nome simbolico per designare questo maraviglioso carro, come lo hanno gli abitanti di Nola, di Nulvi, di Gubbio e di altri paesi. Nonostante ciò, la costruzione sacra della mistica terra laziale non contraddice il principio evolutivo da noi intravisto, e secondo il quale i carri a forma di candeliere, di guglia, di campanile non sono che svolgimenti, sviluppi di primitive offerte votive, per lo più consistenti in ceri e in candelabri. E mentre questi, per il crescente fervore religioso del popolo, si svolgono nella forma e nel volume, l'arte e la tecnica intervengono ad arricchire l'offerta, ad abbellirla e a renderla più gaia, più gloriosa e degna del divino personaggio, cui essa è intitolata.

È in tale periodo che sorgono le belle moli architettoniche e decorative, veri monumenti di legno di varia forma e dallo stile ora gotico ed ora romanico, ora classico ed ora barocco, e che, slanciate come guglie, si drizzano nel cielo, quasi volessero sospingere in alto, « infra i beati cori », l'immagine luminosa del nume tutelare, verso l'eterna celeste dimora degli spiriti puri.

CARRI SCENICI - BARCHE E BARE.

I Carri scenici si portano nelle sacre rappresentazioni, anzi ne formano, in tutto o in parte, lo scenario su cui appariscono e agiscono i personaggi. L'ufficio ecclesiastico che nelle solenni ricorrenze dell'alto medioevo, prese evidentissima natura di dramma per gli ambienti, gli attori e le cerimonie che traducevano plasticamente la leggenda agiografica, creò quelle speciali costruzioni di legno o di altra materia che davano agli spettatori ora l'immagine o l'idea del Paradiso o dell'Inferno, del Purgatorio o del Limbo, ed ora riproducevano il paesaggio consacrato dal ricordo pietoso dei martiri o reso immortale dal presunto o reale miracolo.

Quando il dramma ecclesiastico si sintetizza, restringendosi nella costruzione di uno o più scenari operanti sulle piazze o sotto i portici, allora

sorge il carro sacro, che con le varie scene, coi differenti attori distribuiti nei successivi ordini di terrazzi e di scompartimenti, simboleggia lo svolgersi d'un « Mistero » o l'esecuzione d'un « Martirio » che possono essere quelli di Gesù Cristo e dei Santi, della Vergine Assunta o dell'Immacolata Concezione, e via dicendo (11).

Le dodici pesanti macchine che, portate a spalla, sfilano in processione per la città di Campobasso nel giorno del *Corpusdomini*, non sono che quadri scenici o drammatici derivati dalle vecchie rappresentazioni sacre che, prima della proibizione del Concilio Sinodale del 1629, si solevano associare in quel luogo alla processione. Difatti tali « Misteri » che glorificano gli episodi religiosi della vita di S. Isidoro, di S. Crispino, di S. Gennaro, del Patriarca Abramo, di Maria Maddalena, di Sant'Antonio Abate, dell'Immacolata Concezione, di S. Lionardo, di S. Rocco, dell'Assunta, di S. Michele, di S. Nicola, conservano dei drammi liturgici gli attori umani, disposti a gruppi entro congegni di ferro che li sostengono e che sono nascosti in modo da far credere che le persone siano miracolosamente sospese in aria. In numero di diciotto nel 1629, tali carri si sono ora ridotti a dodici, ed ogni anno, nella solenne ricorrenza, sono rivestiti e addobbati sfarzosamente, secondo i suggerimenti della tradizione, da speciali sarti (12).

Talvolta le macchine hanno forma di barche e di navigli. In tal caso servono a dare l'idea o l'illusione degli approdi e delle apparizioni miracolose di santi e di esseri divini, di cui parlano le leggende.

A Mazzara, in Sicilia, per simboleggiare la navigazione leggendaria di S. Vito (13), nel giorno della festa si soleva trasportare per le vie della città un carro con ruote, a forma di barca, con entro vari fanciulli che cantavano in onore del Santo. Ed ancora ai nostri giorni, la statua miracolosa si trasporta per mare sin dopo il tramonto del sole sopra una barca adorna di bandiere e di palloncini di carta a vari colori, i quali verso sera



Viterbo: Carro di S. Rosa
(*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).



Campobasso: Mistero di S. Antonio Abate.

illuminano, in mezzo a tante altre, barchette che gittano razzi e sparano archibugiate.

A Nola, in memoria del ritorno di S. Paolino, che dall'Africa ricondusse tutti i diocesani fatti schiavi con lui dai Vandali, si costruisce ogni anno nella piazza una barca e su di essa prende posto il Re Moro accanto alla statua d'argento del Santo. Il Re Moro, che tenne schiavo Paolino, è un uomo dal volto tinto di nero, col turbante, le brache, la giacca di seta e la scimitarra.

A Potenza, nel giorno di S. Gerardo, una grossa barca è portata in giro. Sopra la nave è la ciurma dei marinai in abito moresco, e presso l'albero, con la campana che squilla a coffa, è il Santo in atto di predicare alle turbe. Dinanzi alla nave un omaccione, camuffato alla musulmana, con una grossa pipa a pignatta, circondato da uomini armati, rappresenta il Gran Turco. Secondo gli studiosi locali la simbolica barca ricorderebbe la prigionia patita, sotto Diocleziano, dai dodici fratelli cristiani d'Africa, di cui quattro, Oronzo, Onorato, Fortunato e Sabiniano, vennero decapitati in Potenza per ordine di Valeriano, prefetto di Cartagine(14).

In Messina fino dal 1832, per le feste della Sacra Lettera, si costrusse annualmente, nella piazza di S. Giovanni di Malta, una galera dall'immane scafo di legno, con la carena circondata da un mare dipinto con mostri marini e delfini cacciati da tritoni ed altre figure con schidoni e tridenti. Verso la fine del secolo decimottavo, il fusto della nave veniva adornato con decorazioni a rilievo e con pitture toccate d'oro in campo rosso. Fascette di argento di palmo in palmo correvano tutt'intorno.

Il simbolico naviglio è, secondo qualcuno, il ricordo della nave che recò Don Giovanni d'Austria dopo la vittoria di Lepanto; secondo altri, invece, si riporta per l'origine all'apparizione miracolosa di alcune navicelle che avrebbero sbarcato del grano sulle rive peloritane in tempi amari di carestia; secondo altri, infine, è il segno commemorativo della barca che recò ai messinesi la lettera della Madonna (15).

Comunque, il carro peloritano a forma di nave trova spiegazione in qualche racconto religioso o in qualche tradizione popolare.

I vari piccoli carri allegorici, che per due giorni di seguito, si vedevano passare per la città di Palermo, vennero in proseguo sostituiti da un solo grande carro a forma di nave, e precisamente di galera romana, messa su quattro ruote e rivestita a fogliami, ghirigori, roccocò, rabeschi, orpelli e argentature.

Nel mezzo della galera rizzavasi per l'altezza di parecchi metri il *Trionfo*, in forma di tempietto o di torre o di cupola, sostenuto da sei colonne di stile corinzio; e in cima, proprio in cima, spiccava nella sua sveltezza la figura della Santa dalle candide vesti, dal capo coronato di rose, che aveva intorno, ai piedi, una miriade di angeli sorretti da nuvole.

Nel basso e nell'alto e in tutti i lati del tempietto erano rappresentati i più bei tratti della vita

della Santa dal mistico nome che ha l'olezzo del giglio e della rosa.

Qua è Rosalia nell'atto di abbandonare la corte di Sinibaldo, suo padre; là la vita aspra di penitenza che la fanciulla mena sul Pellegrino; altrove l'apparizione del demonio tentatore, l'angelo che rassicura la Vergine alla quale addita la Croce, il cacciatore Vincenzo Bonello che scopre le reliquie della Santa; e sopra e sotto e intorno a quelle pitture Angeli e Virtù che reggono corone, palme, drappi; e lumi innumerevoli che conferiscono alla macchina, col loro raggiante splendore, l'aspetto di una « montagnella d'oro » [16].

Non di rado il carro porta il nome di Bara e sta a rappresentare l'apoteosi del martirio o del sacrifizio, l'ascensione al Cielo dello spirito svincolato dal frale corpo. Bare nei secoli scorsi si usarono pel trasporto delle immagini e dei simulacri nelle ricorrenze commemorative; bare per la traslazione dei corpi dei santi; bare nelle rappresentazioni liturgiche. E la bara non era soltanto il « vectis pessulum repagulum », ma un insieme di quadri animati, talvolta con attori parlanti, con scene e scenari, su cui si svolgevano i misteri o gli episodi principali della vita e delle gesta dei personaggi divini o santificati. E ciò perchè con l'idea della morte essa doveva dare quella della risurrezione dell'anima e della sua ascensione fra i cori immortali, alla presenza del Divino Padre, simboleggiando il trionfo dello spirito sulla carne [17].

È celebre la bara che da antichi tempi si costruiva in Messina per la festa della Madonna della Sacra Lettera, e che venne più tardi riprodotta in alcuni paesi della costiera calabra, come Seminara e Palmi.

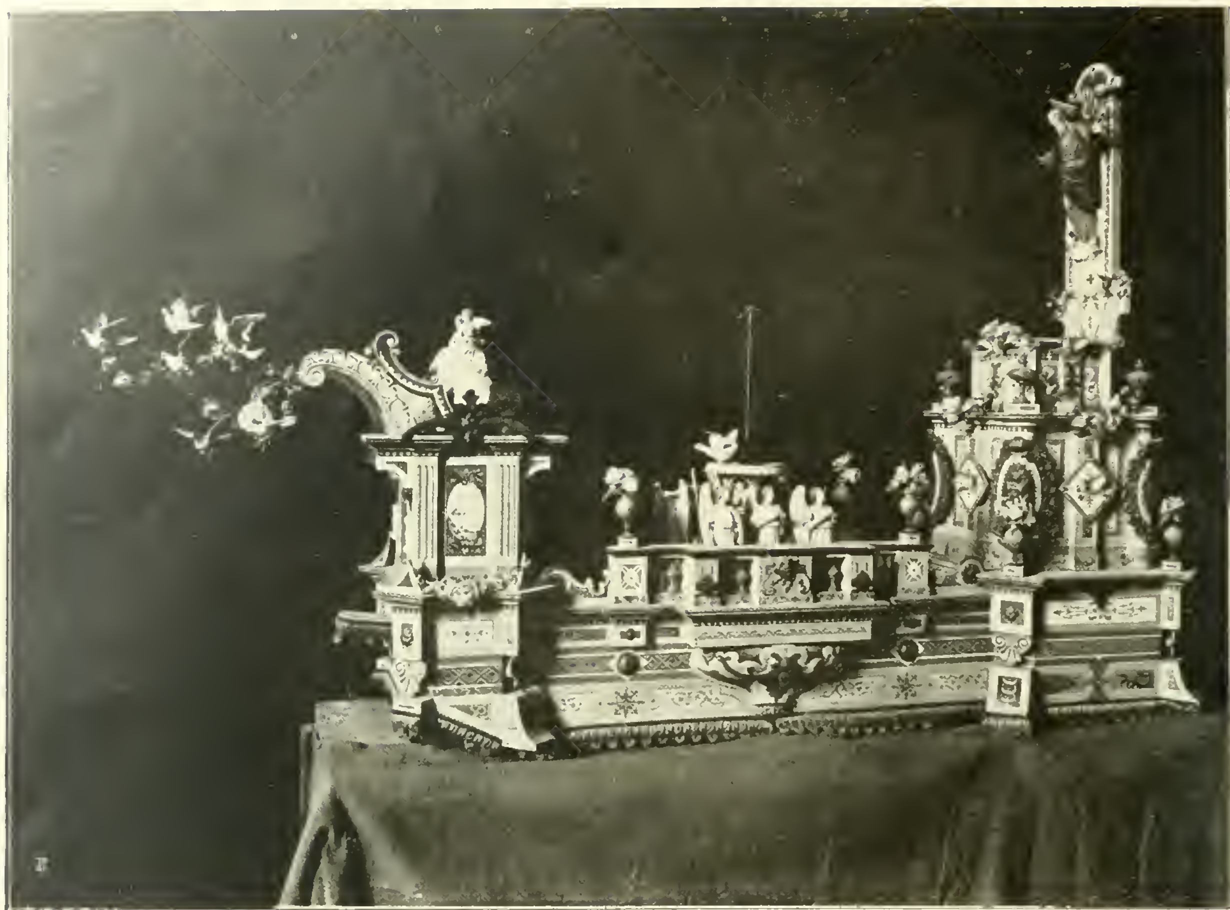
Quella osservata nella città del Peloro da notissimi viaggiatori italiani e stranieri nel secolo decimottavo e decimonono, si compone di una quadruplice impalcatura piramidale con altrettante piattaforme elevantisi gradatamente le une sulle altre e diminuendo di circonferenza a misura che s'allontanano dalla base dell'edifizio. Questa specie di



Campobasso: Mistero di S. Michele.

teatro mobile poggia sopra quattro pilastri: in basso, nella piattaforma, si vede la Vergine Maria composta nel cataletto con attorno i dodici Apostoli, e, in alto, il Sole, la Luna, il Mondo, fra un gruppo di nuvole e vari ordini di angeli, e più in alto, al sommo, Gesù Cristo che col braccio teso regge la Vergine. « La figura principale, che è quella della Vergine – scriveva nel 1770 P. Brydone – si leva nel centro, e un po' più in alto ve ne son tre altre che apresentano le persone della Trinità. Attorno a queste son collocate molte ruote..... ogni ruota contiene una legione di angeli, secondo i vari gradi della gerarchia dei serafini, dei cherubini e delle potenze, rappresentati da un numero considerevole di graziosi bambini che portano abiti splendidi d'oro e d'argento, e grandi ali di piume dipinte, attaccate alle spalle.

« Quando la macchina è messa in movimento, tutte queste ruote girano, e durante la processione

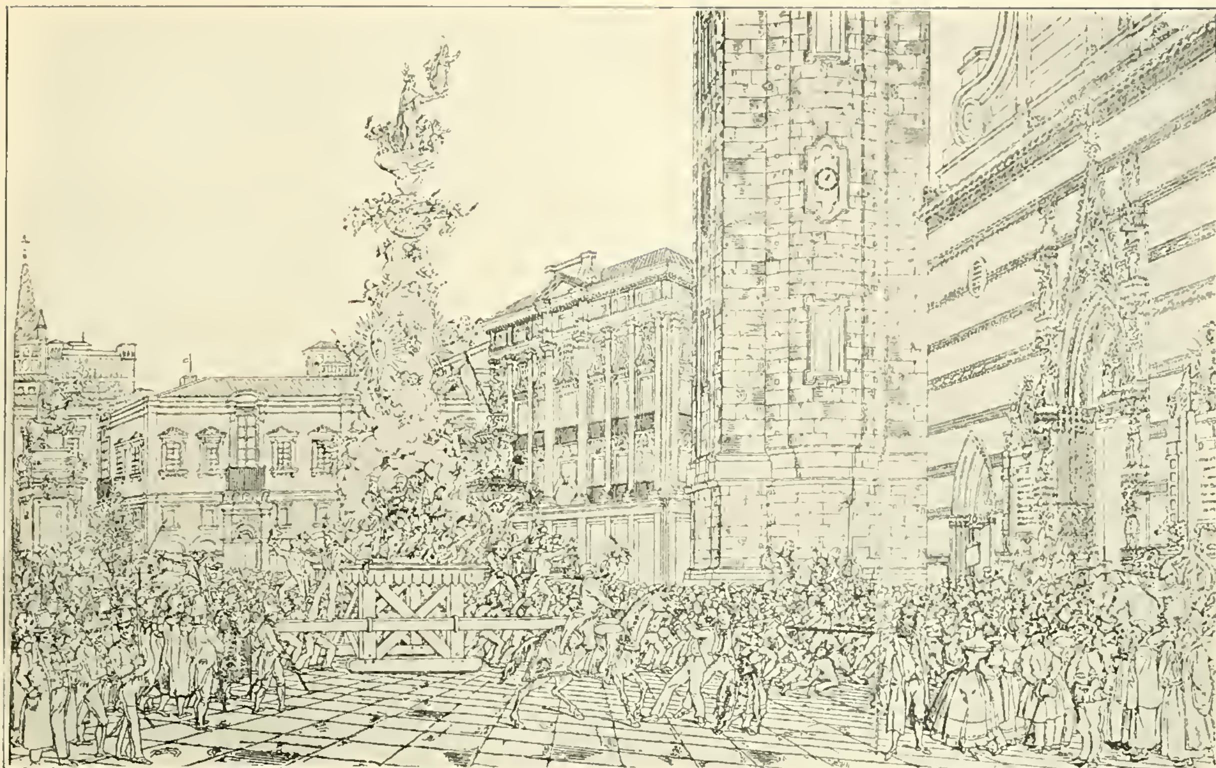


Matera: Carro della Madonna della Bruna (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

i cori di angeli formano un concerto continuo e cantano *alleluja* ai piedi della Trinità e della Vergine..... (18) ».

L'ultima domenica di agosto la piccola città di Palmi in Calabria celebra la festa della Madonna della Lettera. La festa rimonta al 1582, allorquando i marinai palmisani ottennero dal Senato messinese uno dei capelli che la Madonna aveva mandato alla città dello stretto unitamente ad una sua lettera. Da quel tempo venne introdotta sulla costa calabrese « un'altissima e pesantissima macchina, quasi conica, rivestita di carte inargentate e tempestate di stelle, rappresentante il trionfo di Maria Assunta in Cielo. Si vedevano le nubi, il firmamento, il sole dorato sporgente da un lato, e dall'altro la luna inargentata, entrambi rotanti; il globo terrestre, girante in senso orizzontale, con la fascia zodiacale, e su di esso il Padre Eterno con a fianco una fanciulla alata, in candide vesti, coronata di stelle. Questa figura rappresentava « l'animeddha », cioè l'anima della Vergine che diffonde sulla terra le sue benedizioni. Il corpo di questa Vergine giaceva sulla *Bara,* circondata dagli angioli, sita sul disco superiore della base della macchina, onde il nome di *Bara* e in vernacolo *Varia*.

« Il grandioso trionfo sacro era adorno di angioli roteanti sul bordo circolare ed esterno del disco, di angioli infissi ai raggi del sole, della luna, ai lati del globo e in diversi altri punti, presso le nubi e le stelle. Gli apostoli e i fanciulletti ammontavano a circa quaranta, e i fanciulletti, in gran parte trovatelli, venivano fermati e legati in apposito seggiolino di ferro.



Palermo: Trasporto del carro di S. Rosalia.

« La macchina, composta di spranghe di ferro massiccio, con la base fatta con travi di quercia, era alta 16 metri e a trascinarla occorrevano duecento uomini [19] ».

La bara di Messina era costruita in ferro, quella di Seminara in legno. L'una e l'altra però ricordano i modelli delle bare di altri paesi e città, tra cui il « Mistero » dell'Assunta di Campobasso. In questo « Mistero » la Vergine è librata in aria in atto di volare al Cielo, sopra una nube, entro cui è il ferro che la sostiene. Sotto la nube sono due angeli che la mantengono, avendo tra mani dei serti di fiori. « Sulla *barella* evvi la *tomba* scoperchiata, da cui esce il lenzuolo in cui fu involto il corpo della Vergine; appiè della tomba è un angelo inginocchiato che prega ; dal lato destro della Vergine vedesi Gesù Cristo, nudo, che mostra le piaghe toccate nella sua passione, e più in alto vedesi un altro angioletto che soprastà alla Vergine, in attitudine di porle in capo la corona celeste [20] ».

GLI INGEGNI DEL BRUNELLESCHI E DEL LA CECCA E LA TRADIZIONE POPOLARE.

La tradizione raccolta dagli studiosi locali ricorda i nomi dei costruttori dei principali carri sacri che allietano nelle feste il popolo delle varie regioni d'Italia. Talvolta, anzi spesso, essa confondendo o scambiando la costruzione, che è opera meccanica, con l'ideazione, che è il risultato di un processo mentale, fa di ogni artefice paesano l'inventore della macchina o del tipo della macchina devozionale. Così l'architetto Radese nel 1535 avrebbe inventato il congegno della Bara di Messina, avrebbe costruito più tardi il carro di Palmi, seguito nella sua arte da Mastro Giovannello Cortese e da Mastro Jacopo; Paolo di Zimo avrebbe ideato nel 1629 i carri di Campobasso e avrebbe immaginato quello di Santa Rosa di Viterbo.

Se queste tradizioni rispondessero al vero, si avrebbero in Italia tanti inventori per quanti sono i costruttori dei più belli e più caratteristici e antichi carri locali e regionali, e si avrebbe nello stesso tempo una diversità di tipi architettonici corrispondente alla molteplicità delle ideazioni dei singoli artisti. La realtà dimostra invece il contrario.

La forma delle macchine regionali fa supporre che si tratti non già di origine multipla, ma di origine unica, derivante, cioè, da un solo tipo, che, passando da secolo a secolo e da regione a regione, si sarebbe rivestito e adornato alla foggia paesana, adattandosi alle ricorrenze religiose ed ai gusti tradizionali dei vari luoghi.

Le bare di Palmi e di Seminara sono costruite sul tipo di quella di Messina, e l'una e le altre non differiscono dal carro dell'Assunta di Campobasso, rappresentante l'Ascensione della Vergine al Cielo.

Questa uniformità di tipo in più regioni, nella Sicilia, nella Calabria, nel Molise, fa pensare che i presunti ideatori o inventori di Campobasso e di Messina abbiano seguito dei modelli tracciati o segnalati loro dalla tradizione artistica.

La ideazione delle macchine sacre, che tuttavia si vedono messe in giro per gli abitati nelle feste solenni, rimonta ad epoche anteriori a quelle stabilite dagli scrittori regionali. Essa va oltre il seicento e il cinquecento. Se ne trovano gli archetipi nel secolo decimoquarto, in Firenze, nelle « Nuvole » di Francesco La Cecca e negli «Ingegni » di Filippo Brunelleschi. Questi, per dare la visione del Paradiso nella « Rappresentazione dell'Annunziata », aveva disposto le cose in modo che « si vedeva in alto un cielo pieno di figure vive » e « una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsi », e dodici fanciulli « vestiti da angeli con ali dorate e capelli di matasse d'oro » ; altri otto putti di nove anni circa « formavano un mazzo » che calava dall'alto mediante un congegno, contemporaneamente a una mandorla reggente un giovinetto quindicenne, che a guisa di angelo salutava e annunziava la Vergine. Il Paradiso era uno splendore, in esso si vedevano il cielo, il mazzo dei putti e Dio Padre sedente fra angioli inneggianti.

Il legnaiuolo Francesco La Cecca, che applicò la sua arte in tali costruzioni sceniche, divenne tanto famoso in Firenze, da essere ricordato a preferenza del Brunelleschi, come autore e come inventore delle « Nuvole ».

Il *Paradiso* da lui preparato nella chiesa del Carmine per l'Ascensione del Signore è descritto dal Vasari come una meraviglia di meccanica e di arte. Si vedeva « Cristo levato di sopra un monte, fatto di legname, da una nuvola piena d'angeli, e portato in un cielo, lasciando gli Apostoli sul monte » e, sopra questo cielo, un altro cielo cosparso di stelle in dieci ordini giranti, con due angeli che parevano sospesi nelle nuvole, fatte di bambagia, fra Cherubini e Serafini. Gli angeli « allentandosi un canapetto disopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul tramezzo, dove si recitava la festa; e annunziato a Cristo il suo dover salire in Cielo, e fatto altro uffizio, perchè il ferro, dove erano legati in cintola, era fermo nel piano, dove posavano i piedi, e si giravano intorno intorno, quando erano usciti e quando ritornavano, potevano far riverenza, e voltarsi secondo che bisognava, onde nel tornare in su si voltavano verso il cielo, e dopo erano per simil modo ritirati in alto (21) ».

Ammirò il popolo fiorentino la mirabile visione celeste preparata col magistero dell'arte e ne celebrò i costruttori come veri e propri *inventori* dei carri sacri, che d'allora furono chiamati « ingegni ».

Ma in verità i due artisti non furono gli inventori o ideatori nel vero senso della parola. Non lo fu il La Cecca perchè questi s'ispirò ai modelli precedenti del Brunelleschi ; non lo fu il Brunelleschi perchè, secondo alcuni, egli trasse dalle rappresentazioni tradizionali, ecclesiastiche e popolari, l'idea della scena e degli scenari. Difatti la concezione del paradiso brunelleschiano e



CARRO DI SANTA ROSALIA (PALERMO).

anche lacecchiano segue davvicino quella volgare, quale si esplica nei drammi liturgici.

Il Vasari non è disposto ad accettare questa opinione, che fa del « Paradiso » del Brunelleschi una derivazione della concezione popolare. Ma forse questa non immagina l'universo governato dall'Eterno Padre, barbuto e sedente sul trono, fra cori gerarchici di angeli, moventisi in vari cieli, negli spazi ove sta la terra e splendono il sole e la luna e le altre stelle? E non è tale la raffigurazione plastica dell'Empireo costruito dal Brunelleschi? Non è tale quella baroccamente offerta dalle « Bare » di Messina, di Palmi, di Seminara, di Campobasso?

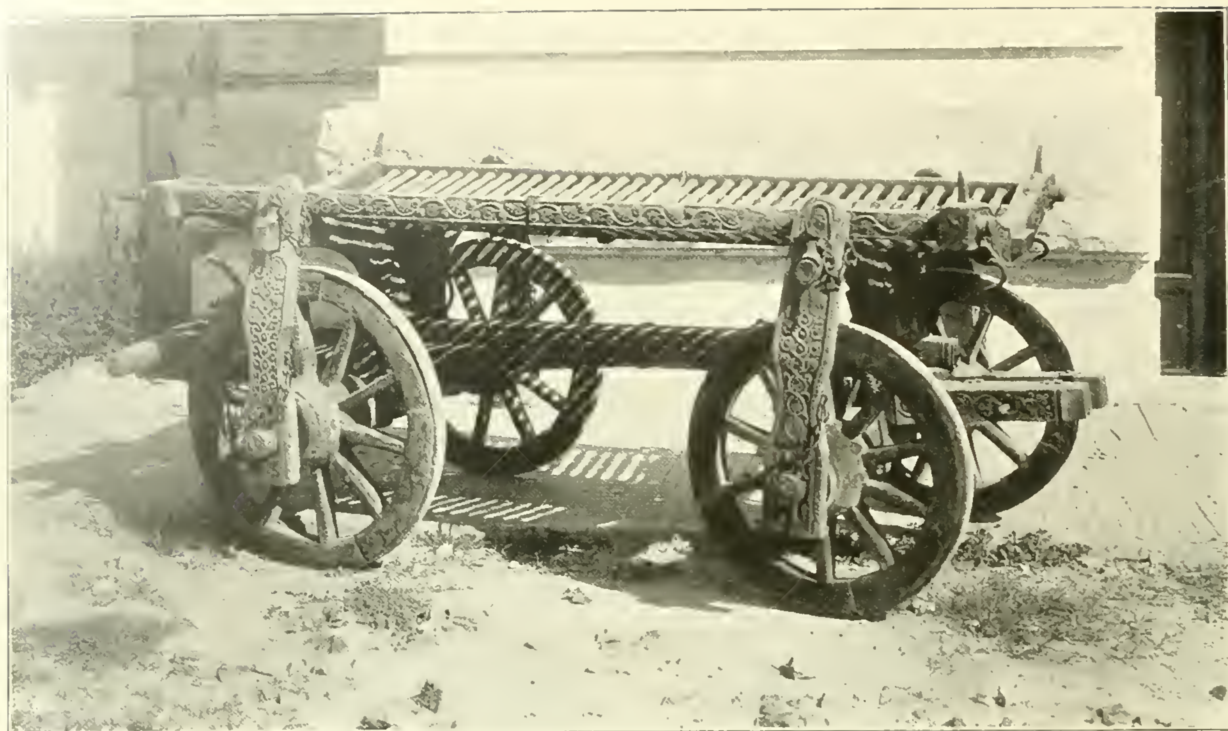


Seminara: La « Bara » (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

Il popolo, che per generazioni e generazioni visse i drammi sacri, svolgendoli nelle chiese, nelle piazze, nelle vie, non disdegnò nella preparazione scenica il concorso di quanti per abilità di mestiere potevano arrecare un contributo al lavoro di preparazione; e quando più tardi, per le mutate condizioni della tecnica e dello spirito dell'uomo, lo scenario dovette assumere forme più elevate, più degne, più vive, allora esso si avvalse dell'opera degli artisti di merito e di fama. Ond'è che l'umile opera plebea mercè il concorso della competenza artistica e del gusto, divenne opera architettonica, esteticamente bella e perfetta.

Ma questa, raggiunto il suo alto splendore, doveva in prosieguo decadere, come effettivamente decadde allorquando il tipo scenico o scenografico ideato o costruito da insigni artefici diventò lavoro comune, nel quale esperimentava la sua forza ogni artigiano, ogni falegname ed ogni fabbro, sbizzarrendosi a riprodurre, in onore di questo o quel santo, per l'una o l'altra chiesa o confraternita o città, carri colossali, che, pur modellati su un tipo di bellezza e compostezza classica, dimostrano nelle varie forme, a barca, a bara, a campanile, a giglio, a palma, nella decorazione a oro, ad argento, multicolore, le caratteristiche locali, che riflettono la passione, il costume, la tradizione dei vari popoli delle nostre regioni.

I carri tuttora in uso nelle cerimonie festive dei paesi italiani sono i documenti più chiari ed evidenti di questo fatto. Essi fanno vedere che, se la rappresentazione del *Trionfo*, che si erige nel centro del carro, procede sui modelli del Brunelleschi



Carro piemontese delle Benedizioni (*Fot. del Gabinetto della Dir. Gen. delle Belle Arti*).

e del La Cecca, la costruzione della base se ne distacca, per assumere una forma rispondente alle esigenze della tradizione locale, alle leggende regionali, ai miracoli, alle apparizioni religiose. Ecco perchè tanto in Messina quanto in Potenza e altrove la parte inferiore del carro presenta forma di barca, di galera, di naviglio, mentre nel rimanente è quasi una copia del vecchio albero trionfale congegnato dagli artisti fiorentini del secolo decimoquarto.

RAFFAELE CORSO.

(1) PIO CENCI, *I ceri di Gubbio e la loro storia*, Città di Castello, 1908.

(2) PITRÈ, *Spettacoli e feste popolari Siciliane*, pp. 346-347-353, n. 1, Palermo, 1881.

(3) ALBINO, *La processione del Corpusdomini in Campobasso*, p. 7, Campobasso, 1876.

(4) PITRÈ, *Feste patronali in Sicilia*, pp. 219-220, Torino-Palermo, 1900.

(5) BRIZIO, *Alcuni usi e costumi Sammarinesi*, Arezzo, 1856.

(6) LA MARMORA, *Itineraire de l'ile de Sardaigne* - *Catalogo della mostra d'Etnografia Italiana in Roma*, p. 113, Bergamo, 1911. - L'Idea Nazionale ». Anno 1921, 19 agosto.

(7) AMALFI, *Tradizioni ed usi della Penisola Sorrentina*, p. 48. (Palermo, 1890).

(8) VASARI, *Le vite dei Pittori con nuove ann. e comm. di G. Milanesi*. Vol. III, 203, Firenze, Sansoni, 1878.

(9) *Il Giorno*, Anno XVIII (1921) 27 giugno, ediz. della notte.

(10) *Catalogo*, cit. p. 102.

(11) Cfr. D'ANCONA, *Origine del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni*, Vol. I, pp. 29-30-54. Firenze, Le Monnier, 1877.

(12) ALBINO, Op. cit. p. 20.

(13) PITRÈ, *Spettacoli e feste popolari Siciliane*, p. 284, Palermo, 1881.

(14) RIVIELLO, *Usi e costumi del popolo Potentino*, p. 144; CLAPS, *A piè del Carmine*, p. 70, Roma, 1906; TRIPEPI, *Curiosità storiche di Basilicata*, p. 78, Potenza, 1916; AMALFI, *La Festa della Bruna in Matera*, nell'*Arch. Trad. Pop.*, XVII, 1898.

(15) PITRÈ G., *Feste patronali in Sicilia*, pp. 13-14; PITRÈ M., *La festa di S. Rosalia in Palermo e dell'Assunta in Messina descritte dai Viaggiatori italiani e stranieri*, Palermo, Reber, 1900, pp. 21-39-55-60-64-77-81-91-94.

(16) PITRÈ G., *Feste patronali* op. cit. XIX, XX, X, 163-164-171; PITRÈ M., Op. cit. pp. 105-106-110-132.

(17) D'ANCONA, Op. cit. Vol. I, p. 199 n. 204.

(18) PITRÈ M., Op. cit. l. c.

(19) DE SALVO, *Ricerche e studi intorno a Palmi, Seminara e Gioia Tauro*, p. 171, Palmi, 1899. Cfr. anche FIORE, *Calabria illustrata*, II, 458.

(20) ALBINO, Op. cit. pp. 16-17.

(21) VASARI, Op. cit., II, 375-378; III, 106.

GIOVAN BATTISTA QUAGLIATA.

Tutto il seicento messinese è da studiare e vagliare, giacchè nulla finora si è scritto intorno ai vari pittori che si segnalarono in quell'epoca, onde immeritata ne è stata l'ignoranza fuori della cerchia delle mura cittadine e non sempre equo il giudizio di coloro che hanno esaltati alcuni e coperto d'oblio altri, superiori di merito [1].

La critica d'arte ha taciuto completamente su di essi come in generale su altri pittori siciliani, all'infuori del Monrealese, l'unico che si è salvato dalla ingiusta trascuranza.

I migliori pittori messinesi non sono mai stati valutati, oltre che per il destino comune che ha colpito l'arte siciliana, per una doppia disgrazia, quella cioè di aver perduto molto della loro produzione nelle catastrofi che funestarono ripetutamente la loro povera città, e di aver viste deturpate le loro opere da restauri o meglio rifacimenti addirittura, per mano di imbrattatele, o maltrattate da incurie e da tante altre dolorose vicende.

Essi insomma, fuori di Sicilia, sono stati sempre proprio degli ignoti, e solo ora che nel Museo di Messina se ne può fare una sufficiente rassegna, dopo opportuni restauri e pulimenti che vanno gradatamente compiendosi, si può cominciare a dare quell'*unicuique suum* che è un atto di doverosa giustizia, attenuare esaltamenti esagerati e rendere il dovuto posto ad altri finora poco apprezzati.

A canto ai Catalano, padre e figli, infatti, che, pur non essendo privi di qualche buona qualità, non lasciano di presentarsi come pedissequi imitatori di modelli del loro tempo, e specialmente il vecchio, così fedele agli esemplari barocceschi, e ad Antonio Alberti, soprannominato il Barbalonga, seguace del Domenichino, bravo come ritrattista ma non altrettanto come compositore, i due più forti e caratteristici, indubbiamente, restano Alonzo Rodriguez e Giovanni Quagliata. Verrà più tardi Agostino Scilla con bella nobiltà d'espressione ma con non pari virtù coloristica.

Il Rodriguez, sotto l'influenza del Caravaggio, modella vigorosamente le teste dei suoi personaggi e ne esprime la fisonomia improntata ad un severo realismo, e così il Quagliata, il quale riesce inoltre valoroso ed efficace compositore, pieno di festosità, e con quel senso della decorazione che egli apprese dal suo grande maestro Pietro da Cortona. E intorno al Quagliata appunto intendo ora soffermarmi.

Come in generale dei pittori messinesi, poco conosciamo della vita e dell'attività del Quagliata, e sole fonti per noi sono sempre l'Hackert [2] e il Grosso Cacopardo [3].

Sulla scorta di entrambi sappiamo ch'egli, figlio di pittore, nacque in Messina nel 1603, e che, dopo aver appreso i rudimenti dell'arte dal fratello maggiore Andrea, derivante dai Comandè, stimati pittori messinesi della fine del cinquecento educati a Venezia, si recò a Roma giovanissimo a spese del Comune, che allora non mancava di aiutare i promettenti ingegni, e, attratto dalla fama che vi godeva il Berrettini, volle allogarsi nella sua scuola. E nella città eterna, dove si accasò con una giovinetta romana, trascorse molti anni, molto probabilmente coadiuvando il maestro nei suoi poderosi affreschi, e forse anche nelle opere di architettura, arte da lui egualmente appresa dal Cortonese e che egli ama di far campeggiare nel fondo dei suoi dipinti. Ma poi, preso da nostalgia, ed invogliato dalla notizia della operosità in patria del Barbalonga e del Rodriguez, volle farvi ritorno, come pare, verso il 1638.

I suoi concittadini lo apprezzarono e lo colmarono di commissioni, la curia vescovile gli diede incarichi importanti per il Duomo, il Senato gli conferì il titolo onorifico di pittore Camerale [4]. Tanto lavoro gli concesse una certa agiatezza e in siffatta guisa che, come scrivono i suoi biografi, egli potè vivere signorilmente; ma, d'altro canto, la sorte gli fu avversa, e dolori morali, cagionatigli dalla cattiva condotta di due suoi figliuoli, gli avvelenarono l'esistenza, e afflitto dalla cecità, chiuse i suoi giorni appena settantenne nel 1673.

Poco rimane oggi del Quagliata, essendo stati a lui fatali i due terremoti del 1783 e del 1908, ma tuttavia bastano i pochi esemplari sopravvissuti a rivelarci il carattere del pittore.



G. B. Quagliata: La Madonna di Montevergine - Messina, Museo Nazionale.

Però occorre essere guardinghi, giacchè talora si confonde l'opera degli imitatori con quella sua propria che ha una caratteristica ben decisa così nella composizione come nel colore.

Il Grosso Cacopardo enumera vari dipinti di lui, ma dove rinvenirli dopo l'immane disastro? Credo che sia ormai vana ogni speranza. Egli avverte erroneamente che in Napoli nella Chiesa della Madonna di G. P. è una sua Predicazione di S. Severio, mentre il Lanzi, che deve ritenersi più esatto, la dà in Roma; ed indi ricorda come esistenti in Messina una S. Cecilia fra un coro di angeli nella chiesa dei musici, quattro grandi tele nella tribuna dell'Annunziata dei Teatini, rappresentanti la Natività della Vergine, la Presentazione al tempio, la Purificazione e l'Assunta, una Vergine del Rosario in S. Domenico ed altra nella chiesa della Vittoria, un Transito di S. Giuseppe ed una Coronazione della Vergine in S. Cristoforo, vari quadri nell'Archivio capitolare del Duomo, altri nel Museo Peloritano, ecc.

Ma, oltre a ciò, egli sviluppò la sua maestria nei grandi affreschi che decorarono le chiese messinesi e di cui unico esempio rimasto è quello della tribuna del Duomo dove rese quattro grandi scene sacre locali, e cioè la Morte di S. Alberto, la Predicazione di S. Paolo, l'Ambasceria dei messinesi alla Vergine ed il Martirio di S. Placido e compagni, tutte con figure larghe e piene di movimento e con sfondi architettonici ricchissimi.

Fra i quadri superstiti ricordiamo, per ordine

di data, quello grandioso rappresentante S. Gregorio in atto di celebrare la messa, un tempo nella chiesa di S. Gioacchino, e recante la firma e la data: *J. Bta Quagliata F.Cat. 1639.* La tela, piena di composizione e con numerose figure, ha le caratteristiche proprie del pittore tutto compenetrato del fare del Berrettini, con le teste dei personaggi assistenti alla solenne cerimonia vivificate da spirito di verità, con ridondanze architettoniche nell'ambiente sacro e con gli angioli festosi, graziosamente modellati. Il dipinto è gravemente danneggiato, ma io confido nella mano del restauratore che saprà ridonarmelo alla sua bella luce primitiva.

Questo quadro è inoltre importante per la data, perchè ci dimostra come già in quell'anno il Quagliata fosse tornato in patria, e forse da qualche tempo.



G. B. Quagliata: La Comunione di S. Benedetto - Messina, Museo Nazionale.

Dal grande quadro di S. Gregorio a quello di Montevergine, rappresentante la Madonna degli Angeli, si ripete lo stesso carattere del pittore, cioè quello delle forti ombreggiature, del modellato sapiente, specialmente nelle mani, degli sfondi architettonici, ecc. Anche in esso troviamo la firma e la data: *Giovanni Quagliata P. 1658.* Sembra che l'artista, in alcuni dettagli, volesse dare la misura della sua perizia nel disegno e nel colore, e in altri, quasi a bella posta, lasciasse correre alcune scorrettezze, contentandosi solo dell'effetto decorativo dell'insieme. E l'effetto difatti l'ottiene.

Su, in alto, in gloria sulle nubi, è raffigurata la Vergine sedente col Bambino ignudo sulle gambe, in atto questi di versare fiori nelle mani di S. Francesco stante genuflesso, mentre in basso si erge a destra la figura di S. Chiara con reliquario e palma, e a sinistra si profila la fisonomia caravaggesca di un altro santo francescano con espressione fiera e con lo sguardo volto verso il riguardante. Alla sinistra del quadro si legge il nome di una *Soru Margarita Marchesi* che si riferisce, a quanto pare, alla dedicante rappresentata in una piccola figura in basso allo stesso dipinto.

Il quadro era dapprima quasi irriconoscibile, talmente ricoperto appariva di vecchi ritocchi, di spalmature di chiara d'uovo e macchie di umidità,

e si deve alla mano abile del prof. Gualtiero de Bacci Venuti se potè riacquistare l'originario colore.

Altro quadro firmato, esistente pure nel Museo di Messina, è quello dei SS. Cosimo e Damiano, proveniente dalla vecchia congregazione dei Medici e Speziali, ma esso sembra inferiore di merito ai precedenti.

Un altro, rappresentante S. Paolino, della Confraternita degli Ortolani, viene a lui attribuito; in esso è eguale la tecnica e il modo di aggruppare le figure, ma non felice l'effetto dell'insieme.

Escludo poi in modo assoluto che siano del Quagliata una Natività della Vergine e una Purificazione provenienti dalla chiesa dell'Annunziata dei Teatini (come pare due dei quattro pannelli indicati dal Grosso Cacopardo) ed oggi in Museo, che per disegno e colore si allontanano dalla maniera nobile del maestro; e così pure una molto scadente composizione raffigurante S. Giacomo di Campostella, lavori tutti da ascriversi piuttosto ad imitatori.



Andrea Quagliata: La Conversione di un giovane cavaliere.
Taormina, Chiesa del Carmine.

Ma fortunatamente si è salvato quello che il Grosso Cacopardo chiama il suo capolavoro, il grande quadro di S. Benedetto, un tempo nel monastero di S. Barbara, che, uscito molto danneggiato dal terremoto, è tornato alla sua primitiva freschezza, mercè le cure del bravo restauratore Riccardo de Bacci Venuti.

Esso rappresenta il santo di Norcia con folta e lunga barba, cadente, moribondo, nel tempio, nell'atto che riceve la sacra ostia dinanzi all'altare su cui ardono i ceri, circondato dai suoi correligionari, uno dei quali piangente.

La scena è resa nella sua drammatica potenza, e l'effetto è grandioso e solenne. C'è chi ha voluto vedervi una imitazione poco felice della celebre Comunione del Domenichino, ma, secondo me, a torto. Il Quagliata dovette certamente aver veduto il quadro dello Zampieri e non potè fare a meno di ricordarlo; ma da ciò ad imitarlo ci corre, e crediamo che la diversità sia palese nella disposizione generale e nell'atteggiamento dei personaggi.

Il dipinto non è firmato, ma esso, a parte l'autorità della tradizione che costantemente glielo attribuisce, è evidentemente suo, e denota il periodo della maturità quando egli lascia alcune tinte profonde e violente e si accosta ai chiari, dando alla generalità cromatica un colorito rosa-vecchio che ne fa vibrare tutto l'insieme. Sotto questo punto di vista si avvicina molto ai grandi affreschi del Duomo, i quali si presentano superbi nella loro

architettura e nelle colossali figure, e che se oggi non possono fotografarsi per le impalcature che li coprono, speriamo possano esserlo in un non lontano avvenire dopo che saranno restaurati degnamente.

Tutte le opere sicuramente appartenenti al Quagliata esprimono quanto il pittore apprese dal forte maestro: grandiosità di composizione, messa in iscena sontuosa e superba con sfondi magnifici, pennellata sfarzosa, e colore vivace.

Egli è il vero decoratore, egli è architetto, e sebbene ci manchino opere e documenti per affermarne quest'ultima qualità, possiamo tuttavia esserne certi.

Soltanto una ben magra notizia ci viene tramandata dal Grosso Cacopardo e cioè quella che egli attese al compimento della famosa custodia (vulgo *macchinetta*) del Duomo di Messina [5].

Il Quagliata insomma è un vero talento di artista che all'arte messinese recò tutto il corredo di cognizioni apprese dalla magnifica mano del Cortonese, rivaleggiando con un altro forte temperamento, Alonzo Rodriguez, degno anch'esso di una illustrazione speciale, ed oscurando il Barbalonga a lui certamente inferiore.

Ma se la fortuna postuma fu ingrata a Giambattista Quagliata come in genere a tutti i pittori messinesi, ingratissima fu al fratello Andrea, di tendenze artistiche diverse, di colorito lucido e chiaro, e come manifestante un riflesso della grande arte veneziana del cinquecento.

Le sventure che afflissero la patria sua, Messina, ne distrussero l'opera pittorica, di guisa che il Grosso Cacopardo non potè indicarne che solo un quadro, un Transito di S. Giuseppe, nell'Annunziata dei Teatini, che andò perduto nell'ultimo disastro.

Credo quindi importante rivelare l'esistenza di un suo dipinto in una chiesa di Taormina (al Carmine) proveniente da S. Agostino.

Rappresenta un giovane cavaliere, riccamente vestito, dal volto soffuso di malinconia come si vuole fosse sempre quello del pittore, a cui un arcangelo indica la via del cielo, ove in alto sono aggruppati le figure dell'Eterno, della Vergine e di Gesù fra angioletti.

Tutti i particolari dell'abito, così del giovine come dell'arcangelo, sono diligentemente curati, e i colori smaglianti. In fondo si vede un paesaggio con case di campagna, e, a pochi passi, una donna distesa per terra ed un uomo barbuto con bordone di pellegrino, mentre in alto un angelo reca fra le mani un'anima, in sembianze di fanciulla.

Non sappiamo a quale leggenda e a quale miracolosa conversione si riferisca il bel dipinto finora negletto e abbandonato che ricorda nei colori non più il tocco rapido e vigoroso del decoratore Giovanni, ma il pittore che dei veneziani volle imitare la trasparenza e la brillante tavolozza.

In basso si legge: *Io. Andreas Quagliata Pingebat 1667,* data che ha importanza per la vita del pittore.

Debbo intanto avvertire che non è ben chiara l'ultima cifra, ma a me pare di leggervi il 7; comunque, credo che siamo sempre dopo il 1660, anno indicato finora erroneamente dai suoi biografi come quello di sua morte.

Ed ora, dopo la scoperta di Taormina, non resta che sperare in altri paesi della provincia messinese dove possa rintracciarsi qualche altro suo dipinto che valga a recare maggior luce anche su questo nobile, dimenticato artista.

ENRICO MAUCERI.

(1) Fra gli scrittori non isolani unico forse ad occuparsi del Quagliata è il Lanzi nella sua *Storia pittorica*, (Ed. Pisa 1815 - Tom. II, pag. 344), ma egli lo pospone al Barbalonga da lui esaltato come grande maestro.

(2) *Memorie dei Pittori messinesi*, Opera rara stampata in Napoli nel 1792.

(3) *Memorie dei pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal sec. XII sino al sec. XIX*, Messina 1821.

(4) Cfr. GALLO - *Annali di Messina*, App. Tom. I, pag. 53.

(5) Op. cit. pag. 160.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

RESTAURI DI MONUMENTI E SISTEMAZIONE DI OPERE D'ARTE PER IL CENTENARIO DANTESCO (CONTINUAZIONE, V. NUMERO PRECEDENTE).

FIRENZE — *Torre detta della Castagna.* Interessanti restauri sono stati eseguiti dall'ufficio Belle Arti del Comune fiorentino col contributo del Ministero della Pubblica Istruzione anche alla Torre, detta della Castagna, contigua alle case che furono degli Alighieri e alla piccola chiesa di S. Maria de' Ricci, l'antica parrocchia di Dante. Pur modesto nelle dimensioni della sua massa quadrata, il vetusto monumento trae la sua grande importanza dal fatto che a dì 15 agosto 1282 s'insediarono in esso i Priori delle arti, per restarvi in concilio lontani da ogni minaccia.

L'odierno restauro ha donato alla vecchia torre l'antica struttura interna ed esterna: ed il lavoro di reintegrazione fu reso facile e sicuro perchè il tempo e l'opera degli uomini non avevano arrecata soverchia ingiuria al monumento che restò fin qui abbastanza integro nelle sue parti principali, pur considerando che in origine doveva la sua altezza essere assai maggiore che non sia al presente. Rintracciati i primitivi piani cui accedesi a mezzo di scale di legno mobili e fisse, furono riaperte le finestre, che da tempo immemorabile erano state o murate del tutto, o ridotte e riattate fuori della primitiva lor forma. Vennero infine rimesse in luce le antiche feritoie, le portine dei serragli, e le botole, mentre si ricostruiva nel suo originale tipo la vecchia porta di accesso sulla breve piazza di S. Martino.

Torre degli Amidei. — Anche alla Torre degli Amidei, in Por-Santa Maria, che è tra i più caratteristici monumenti della vecchia Firenze, vennero eseguite importanti opere di restauro a cura del Comune fiorentino e col contributo del Ministero della Pubblica Istruzione.

Detta torre, conosciuta anche col nome di Biganciola, è celebre sopratutto per la tragedia di Buondelmonte, ucciso lì presso dagli armati di Casa Amidei, onde ebbe origine la lotta fratricida tra Guelfi e Ghibellini.

Il ripristino delle due porte, dei beccatelli e degli archi a sesto



Firenze: Torre detta della Castagna prima del restauro.



Firenze: Torre detta della Castagna dopo il restauro.



Firenze: Torre degli Amidei dopo il restauro.

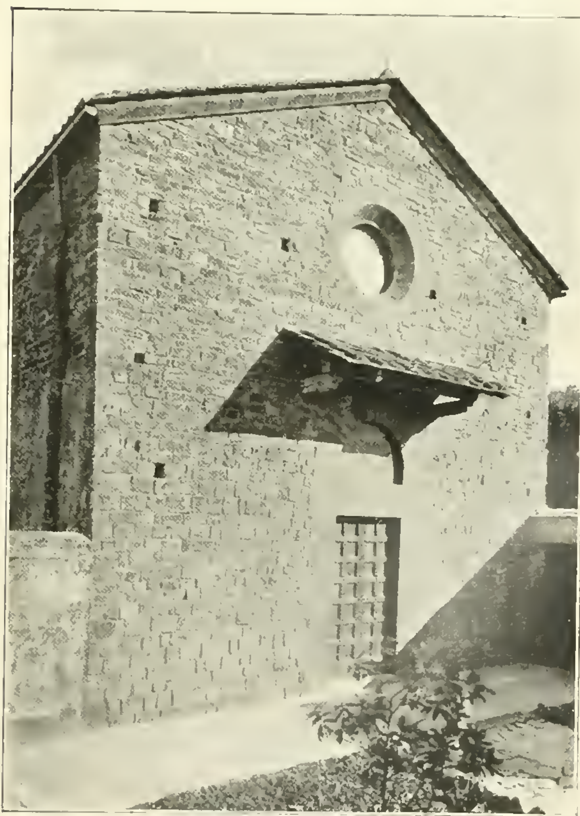
acuto, oltre a buona parte del filaretto in pietra, hanno restituito all'edificio il suo primitivo carattere pieno di originalità e di severa bellezza.

ARCETRI. — *Chiesa di S. Leonardo.* È di antichissima origine e serba nella sua struttura il carattere semplice e severo, proprio delle chiese di campagna sorte poco dopo il 1000, colle mura a filaretti e l'abside semicircolare. Ricca di memorie artistiche di grande interesse, conserva l'ambone adorno di bassorilievi di antichissima fattura, che era in S. Piero Scheraggio in Firenze. Quando nel 1782 questo antico tempio, già in parte incorporato nel fabbricato degli Uffizi, venne soppresso, l'ambone prezioso fu per ordine del Granduca Leopoldo I traslocato nella chiesa suburbana di S. Leonardo in Arcetri.

Di questa chiesa è stata ora ripristinata l'antica facciata, e nell'interno sono stati eseguiti sostanziali lavori di riordinamento. L'ambone, che era addossato alla parete a destra di chi entra, con aggiunte di carattere posteriore che alteravano la sua struttura stilistica, è stato ora addossato alla parete sinistra e liberato di tutte le superfetazioni. La nuova disposizione dell'importante monumento è assai preferibile per seguire l'ordinamento iconografico delle storie rappresentate nei bassorilievi.

Il lavoro venne affidato all'architetto Castellucci.

ROMENA. — *Castello.* Il famoso Castello di Romena, ricco di tante memorie storiche e che tuttora nei suoi avanzi conserva



Firenze: Chiesa di S. Leonardo in Arcetri.
Facciata dopo il restauro.



Firenze: Chiesa di S. Leonardo in Arcetri.
Interno dopo il suo riordinamento.

segni importanti della sua passata grandezza, s'innalza maestoso sopra la vetta di un erto poggio che staccasi dalla destra dell'Arno dominando la sottostante pianura. Le sue torri, ridotte in parte allo stato di ruderi, hanno sofferto ingenti danni dal logorio del tempo ed anche dai fulmini, ed hanno presa una forma caratteristica e pittoresca. Ma per impedire a quei resti frastagliati di cadere occorreva che venissero incatenati e contrastati con nuovi muri.

La Sopraintendenza ai monumenti, d'accordo con il proprietario Conte Goretto Goretti che contribuì nella spesa, ha consolidato in occasione del secentenario Dantesco una di quelle torri.

S. GODENZO. — *Chiesa di S. Godenzo.* I primi moderni restauri alla vecchia chiesa abaziale di S. Godenzo ebbero inizio nel 1907 quando, per la condizione pericolante in cui trovavasi quel vecchio campanile, fu stabilita l'erezione di una nuova torre campanaria. Da quel tempo si può dire che non sia stata più abbandonata l'idea di un ripristino del vecchio monumento consacrato alla memoria di Dante, che nel giugno 1302 vi convenne nella celebre adunata dei fuorusciti fiorentini.

L'antico tempio, le cui origini risalgono all'undecimo secolo, aveva, per le vicende dei secoli e per le incoerenti aggiunte, perduta ogni traccia dell'austero carattere basilicale proprio delle costruzioni chiesastiche di quella primitiva arte toscana. Ostruita da fabbricati civili buona parte della nave mediana, distrutti la volta e l'arcone, sfigurata la tribuna, alterata la cripta, ridotte a cappelle per la maggior parte barocche le navate laterali, la bella chiesa si era trasformata in una informe fabbrica, appesantita qua e là da grossolane decorazioni di mattoni e calcina. Rintracciati mediante accurati assaggi gli elementi necessari al ripristino, vennero demoliti i fabbricati in testa alle navi minori, ricondotta alle sue proporzioni la tribuna, ricostruita la volta e il grande arco che



Firenze: Chiesa di S. Leonardo in Arcetri.
Ambone restaurato e liberato dalle superfetazioni.



Castello di Romena: Torre di mezzogiorno o della prigione.

la precedono, rinnovate le scale e il prospetto della cripta, ricollocati in quest'ultima i capitelli antichi sulle colonnette fortunatamente superstiti, abbattuti gli altari barocchi, restituite le cappelle alla loro originaria struttura, riaperte le finestre conforme alle antiche traccie rinvenute, liberati dallo scialbo gli archi e i piloni in modo da mettere in luce il loro paramento di sasso accapezzato che per quasi due terzi deve essere rifatto, muniti di capitelli e di basi sostenute da piani smussati i piloni divisorii delle navate, ricomposto nel coro il magnifico altare di marmo intarsiato. I lavori, iniziati nel maggio 1920, continuarono ininterrotti fino al settembre 1921 e vennero diretti dall'architetto Ezio Cerpi della Sopraintendenza ai Monumenti di Firenze

La Direzione generale delle antichità e belle arti vi contribuì anche con la somma di lire 50.000.

RIMINI. — *S. Agostino.* Si procedette anzitutto a demolire la volta barocca pericolante in seguito al terremoto e a consolidare le basi del campanile e il muro di fondo, rifatto per intero nella parte superiore. Rimovendo l'ancona e gli stalli corali furono scoperte traccie di pitture a fresco di scuola romagnola, affini, ma posteriori a quelle, già note, nella base del campanile. Riconosciutane subito l'alta importanza, la Sopraintendenza ai Monumenti modificò il progetto dei propri lavori. Il muro dell'abside, rafforzato nelle fondamenta, fu ripreso qua e là, immorsando la parte nuova con l'antica, e scrupolosamente conservando tutta la cortina frescata. Su traccie sicure furono riaperte le lunghe finestre ogive e ricostrutto l'arco santo, mentre liberavasi dalle travi del soffitto della chiesa il fresco del Giudizio Universale e veniva rifatta la volta, di struttura leggera, a incannucciato.

Così si era giunti al 1920. E la Sopraintendenza diede allora



S. Godenzo: Chiesa di S. Godenzo (*Fot. Alinari*).



S. Godenzo: Chiesa di S. Godenzo (*Fot. Alinari*).



S. Godenzo: Chiesa di S. Godenzo (*Fot. Alinari*).



S. Godenzo: Chiesa di S. Godenzo (*Fot. Alinari*).

energico impulso al totale scoprimento delle pitture dell'abside che, ripulite e consolidate sotto la direttiva del Sopraintendente ai Monumenti, vennero illustrate in questa stessa rivista. I lavori di restauro alle rimanenti pitture verranno presto ripresi e condotti a termine.

ANAGNI: *Restauri al Palazzo di Bonifacio VIII.* — Ad Anagni la tradizione indica come palazzo di Bonifacio VIII, nel quale il papa abitava durante le frequenti visite alla sua città natale e in cui subì il famoso oltraggio da Sciarra Colonna, due edifici oggi separati dalla strada principale del paese ma che un tempo sarebbero stati uniti tra loro. È probabile che i due palazzi, anche se fin dall'origine separati, appartenessero entrambi alla famiglia Caetani, uno abitato dal papa l'altro dal cardinale Pietro Caetani che secondo documenti ancora esistenti nel 1297 acquistava il palazzo appunto in quella località. Questo edificio appartenente oggi al Marchese Traietto conserva solo in una parte diruta la sua struttura antica, con grosse muraglie e archi poderosi, che sono stati di recente liberati dalla vegetazione che li ricopriva e saranno restaurati e consolidati.

L'altro edificio, assai più importante, che doveva essere il palazzo di Bonifacio, è oggi monastero delle Cistercensi. In esso si conservano saloni con affreschi decorativi a motivi geometrici e fogliame del principio del Trecento. Il restauro già intrapreso di questo palazzo rimetterà in vista il prospetto con le antiche bifore, oggi mascherato da aggiunte posteriori, consoliderà le mura e assicurerà la conservazione dei dipinti, mettendo in luce anche all'interno interessanti particolari architettonici.



Anagni: Una parete del palazzo di Bonifacio VIII.

RESTAURI.

PIEVE DI CORIANO. — *Basilica di S. Maria Assunta.* Nel 1683 il canonico ed arciprete della chiesa di Pieve di Coriano, Don Vicenzo De Boni, scriveva sul registro dei battezzati una relazione, giovandosi di alcune notizie tratte dagli Annali del Wadingo, dai versi di Donizzone, dall'Abate Uspergo e da altre fonti:

« Anno igitur Dominico Millesimo Nonagesimo secundo Ser.ma « Mathildis Comitissa Mantuae... postquam Canusio Henrici Imperatoris IV arma magna caede feliciter expulerit in hoc loco « Plebis Coriani... nostram Ecclesiam aedificavit pro gratiarum « actione tantae illustris victoriae... et non immemor piissima Du- « cissa illico post victoriam partam in honorem Beatae Mariae As- « sumptae, in pervigilio cuius proelium initum fuit hoc templum « construxit et anno sequenti... curavit ut fuisset consecratum et « dedicatum... unde denominatur Ecclesia Santae Mariae de « Rupta ».

Forse il De Boni non è preciso, perchè, ricordando egli come alla consacrazione della chiesa sia intervenuto S. Anselmo, dimenticò che il Santo Vescovo mantovano morì nel 1086, la data quindi del 1092 potrebbe essere corretta in 1082.

Comunque la chiesa a tre navi e a tre absidi, orientata a mattina, è da aggiudicarsi alla fine del XI sec., il che dà attendibilità alla notizia in genere.

Nell'interno otto colonne rotonde di laterizio con capitelli cubici scantonati reggono le arcate a tutto sesto e compartiscono le navi nella parte plebana.

Pilastri cruciformi con semicolonne dividono la chiesa dal transetto. Nella parte presbiteriale sono una colonna e due arcate per lato indi le tre absidi.

Il tetto era a cavallature in vista, a due falde nella nave maggiore e ad una semplice falda nelle navi minori.

La facciata era in tre zone con la centrale più alta ripartita da quattro lesene a contrafforte in corrispondenza ai muri interni; nel centro un unico ingresso; forse vi esistevano finestrini a illuminare le navate. Il coronamento ad archetti rampanti era sormontato da cornice a dente di sega tra due corsi di mattoni.

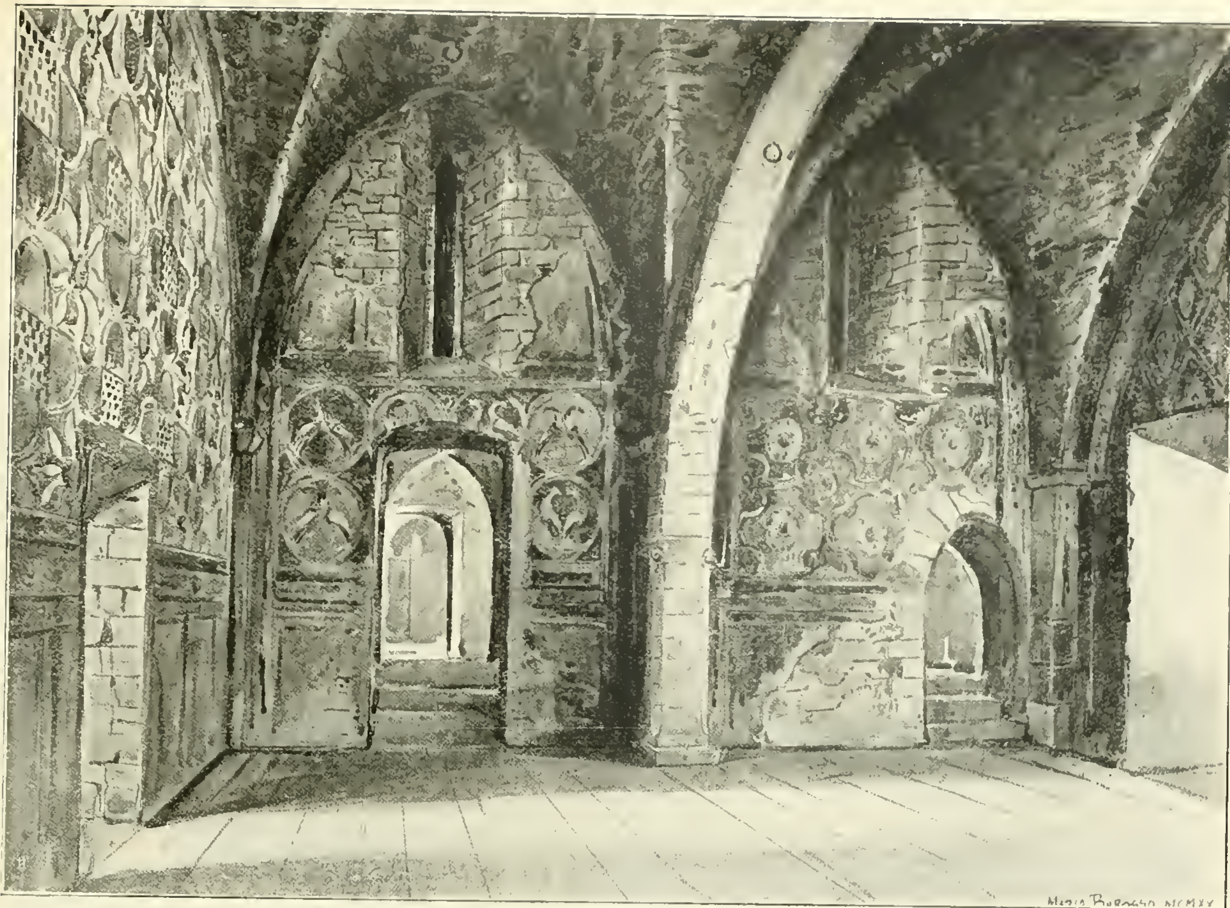
Nelle fiancate esterne delle navi minori si vedono resti di tre lesene per fiancata; nella fiancata esterna della nave maggiore si vedono sei paraste che corrispondono alla facciata, al transetto e all'arco trionfale. I finestrini sono strombati ed il coronamento ad archetti è a dente di sega.

Le absidi sono esternamente scompartite da semicolonne che posano su di un alto zoccolo e sorreggono le arcatelle cieche e la cornice a denti di sega tra i listelli di laterizio.

Gli antichi altari occupano il centro delle absidi; di essi ci restano avanzi in blocchi di muratura che forse contenevano le capselle plumbee con le reliquie dei martiri ed erano ricoperti da mense di piccole dimensioni.

Dinanzi all'altar maggiore il presbiterio era limitato tra le colonne e il transetto; la muratura originale che ancora si vede stabilisce il posto della base delle transenne.

Il materiale adoperato nella fabbrica è tutto laterizio romano proveniente dalla demolizione di edifici preesistenti: tavelle, tavoloni, embrici, strati di colonnine. La tecnica di lavorazione è a sacco con le facciate ben curate, spianate con la martellina tagliente e stillata a corsi regolari.



Anagni: Un salone del palazzo di Bonifacio VIII.

L'abbondante materiale di laterizio romano che fu largamente usato nella chiesa, nelle vecchie tombe del sacrato e nei dintorni, afferma l'importanza del luogo nel tempo passato.

Pieve di Coriano dista tre chilometri dal Po, principalissima via di antica comunicazione; il nome di Coriolano che si trova in antichi documenti ha sapore di romanità. E forse non è da rifiutarsi una vecchia tradizione che indicherebbe il paese edificato da un potentissimo cittadino romano che lo avrebbe adornato di fabbriche, difendendolo con argini dalle piene del fiume e che il nome poi di « Santae Mariae de Ruptae » ricordi una rottura del Po in questo luogo. Certo che nell'XI secolo, per avere una chiesa così grande, il luogo doveva essere ben popolato.

La Basilica nel corso dei tempi subì molte vicende.

Nel '300 e nel '400 fu adornata di affreschi e dal 1524 al 1579 Sicheo degli Uberti, che la resse, vi eseguì altre opere.

Nel 1700 si costruirono le volte a vela nelle tre navi chiudendo i finestrini, si intonacarono ed imbiancarono le pareti e si aprirono porte e finestre. Nel 1776 si trasformò la facciata distruggendo quasi del tutto la primitiva; si rinnovarono gli altari, si squarciarono i muri per aggiungere cappelle ed ambienti laterali. In questo tempo si eresse anche il campanile sull'abside meridionale. Più tardi furono addossate all'abside meridionale, e lungo il muro meridionale, altre costruzioni per la canonica e per la sacrestia.

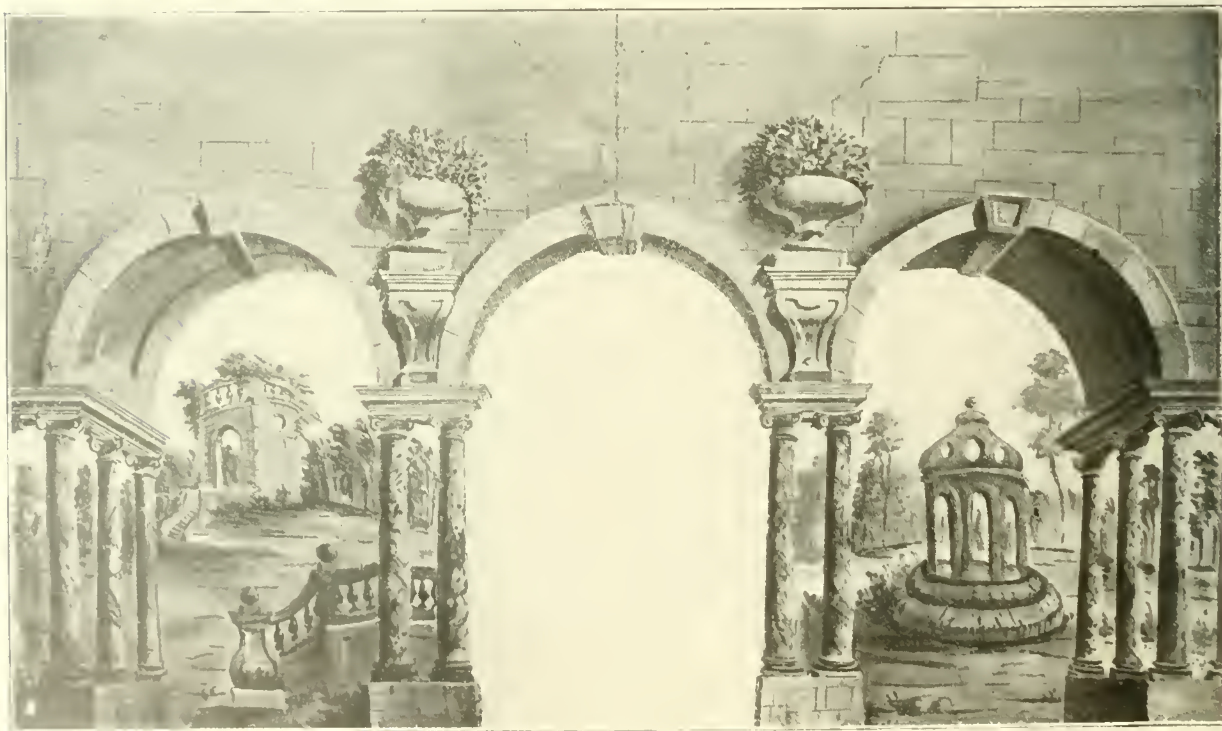
I lavori di restauro, cominciati nel Luglio 1920, che importarono finora una spesa di circa 130.000 lire, sono i seguenti:

Demolizione di tutte le costruzioni addossate alla chiesa; demolizione della facciata del settecento per ricercare le linee di quella più antica; risarcimento murale e rappezzi a paramento in vista delle pareti della chiesa; restauro di tutte le cornici di coronamento delle navate laterali e di quella centrale; ricostruzione dei tetti e capriate in vista; demolizione delle volte moderne sulle tre navi; restauro murale di tutti i finestrini delle navate; infissi di quattro porte; espropriazione di una parte di casa che si appoggiava e nascondeva un tratto di facciata; espropriazione di una parte di terreno che costituiva l'antico sacrato.

Altri lavori restano ancora da eseguire per un importo preventivato di altre lire centotrentamila.

FINALPIA: *Chiesa* e *Chiostro di S. Maria.* — Il Ministero contribuisce per un quarto nella spesa totale di L. 75.000 occorrente per eseguire i lavori di restauro e completamento del Chiostro della monumentale Badia di S. Maria in Finalpia.

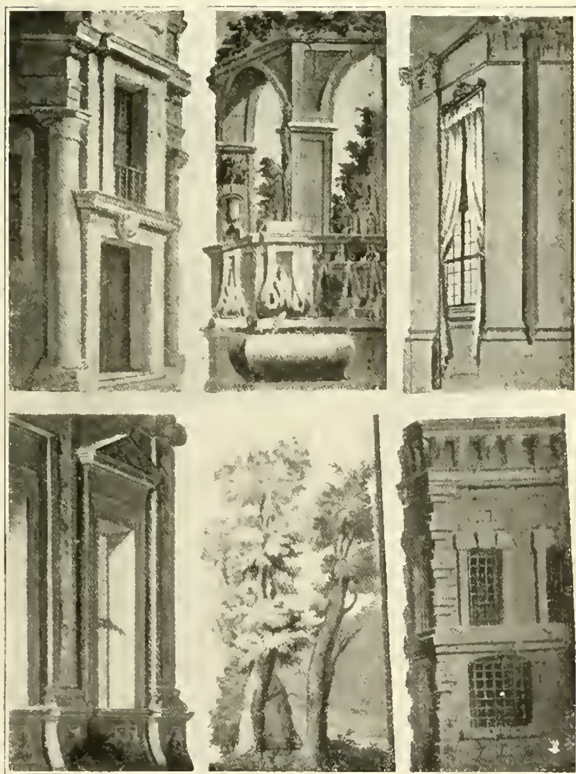
Teatrino Bolognese: Bocca d'opera e scena (*Fot. Tomaso Filippi, Venezia*).



Teatrino Bolognese: Scena (*Fot. Tomaso Filippi, Venezia*).



Teatrino Bolognese: Scena (*Fot. Tomaso Filippi, Venezia*).



Teatrino Bolognese: Quinte.
(*Fot. Tomoso Filippi, Venezia*).



Teatrino Bolognese: Il Cavaliere e l'Abate.
(*Fot. Tomoso Filippi, Venezia*).

UN TEATRINO BOLOGNESE SETTECENTESCO.

Da qualche mese era in vendita a Venezia un bellissimo teatrino settecentesco, di proprietà del cav. Raffaele de Courton di Milano, di cui il Prasi aveva parlato nella *Lettura* di anni fa, ricordandolo come il più notevole del genere.

La R. Sopraintendenza agli oggetti d'arte del Veneto si affrettò a notificarlo per evitare l'esportazione all'estero della graziosa



Teatrino Bolognese: La Dama.
(*Fot. Tomaso Filippi, Venezia*).



Teatrino Bolognese: Il Gigante turco e il Nano.
(*Fot. Tomaso Filippi, Venezio*).

e numerosa famiglia di pupattoli. E questa previdenza ha oggi il suo naturale frutto nella compera che lo Stato ne fa per i Musei di Bologna.

Perchè Bologna? Perchè il raro complesso indica subito la sua provenienza già con lo stemma che ne adorna nel bel mezzo il boccascena: quello degli Albicini, nobiltà notoriamente romagnola, e perchè l'aria bibienesca dei scenari è così potente da apparire chiara anche ai mezzo profani. Ci attendiamo dal cav. Malaguzzi Valeri, come dal più competente in materia, la sicura illustrazione di queste sapienti e ricche prospettive, che non essendo opera volgare e inesperta, potranno certo trovare il loro autore. Qui basti darne un saggio o due, con l'aggiunta dei campioni delle vivaci marionette, piene di quella particolare arguzia che è propria della natura bolognese.

Ecco la dama in pompa magna, con l'acconciatura dei capelli alla Pompadour e la veste tessuta d'oro, tutt'adorna di sbuffi e di trine; ecco il cavaliere goldoniano con la veste a coda e il sagace naso appuntito; ecco l'abate galante dalla faccia pienotta e rubiconda; e due macchiette infine più prossime allo spirito tuttora vivace del Sandron e del Fasolin: il nano paciocco, vestito alla paesana, e il gigante turco, grande ma eunuco.

Una *troupe* di circa sessanta personaggi, con animali in più, e perfino un magnifico campione di scimmia dalla bocca mobile e dalla lunga coda; e cinque mute di scene complete, con i loro cieli e le loro quinte: giardini, cortili, saloni e prospettive compiono il singolare e raro teatro. Nella città dei Bibiena esso troverà certo il suo collocamento degno e desiderato.

Achille Clerici: Gerente responsabile.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. Milano



ARTEMIDE [illegible]

L'ARTEMIDE DI OSTIA.

La leggiadra scultura che gli scavi di Ostia hanno restituito alla nostra ammirazione, è salva per una singolare pausa del destino.

Trovata presso l'ampia voragine di un'antica *calcara* insieme con alcune altre opere in frammenti di minor pregio (1), non sappiamo di dove provenga. Nessuno degli ambienti prossimi al luogo di rinvenimento, rovine di un tardo edificio termale e di un mitreo, poteva forse contenere così pregevole e varia raccolta. Sicchè può essa avere emigrato da templi o da edifici pubblici o da case private, quando nella città ormai decadente e ruinosa era possibile ogni vandalismo. Inutile anche indagare come questa bella scultura sia salva a pochi passi dal luogo preparato a distruggerla. Ma piacerebbe poter credere che essa ci sia resa dal pietoso atto di un tardo idolatra o dal generoso pentimento di un violento iconoclasta per poterne attribuire la conservazione a un consapevole gesto umano più che a una occasionale circostanza.

*
* *

La statua, di marmo grechetto, fu trovata spezzata dell'avambraccio sinistro e dei piedi fino alla caviglia; manca anche, oltre la base, gran parte del cagnolino accovacciato presso il piede destro della figura e di cui rimane la zampa sinistra. Fu ritrovato il braccio destro fin quasi all'attaccatura della mano e un pezzo del gomito sinistro, nonchè la testa, di cui manca solo la punta del naso e una scaglia del collo. Testa e braccia, lavorate a parte ma nello stesso marmo, erano inserite con perni di ferro. Un piccolo dado, sotto l'anca sinistra, serve di sostegno alla mano destra, che probabilmente si appoggiava all'arco. La faretra, bucata internamente per introdurvi la freccia di metallo, è assicurata dietro la spalla dal balteo di cuoio che attraversa il petto: di essa rimane poco meno che la metà superiore e l'attacco inferiore.

Non soltanto il costume amazonico e la presenza della faretra sulle spalle, anzichè sul fianco, come è portata dalle amazoni, caratterizzano per sorella d'Apollo la giovane dea, ma il cane che le è messo accanto è uno degli attributi suoi più costanti. Non si può però disconoscere che esso risponde anche ad un'altra funzione, e cioè a mascherare un poco con la sua protome il nodoso tronco d'albero che serve d'appoggio alla figura. Tanto più che il copista s'è preoccupato di rendere questo tronco meno ingombrante e fastidioso che fosse possibile, poggiandovi contro, per nasconderlo, la gamba della figura, il cui polpaccio quasi vi aderisce. Ciò porta un certo ingrossamento della gamba destra, sopportabile nella veduta di prospetto della figura - che è il punto principale di essa - tanto più che dobbiamo supporre che il tronco venisse distaccato dal resto con opportuna colorazione; ma produce uno sgradevole effetto - e qui nulla poteva giovare l'aggiunta del colore - se si guardi la statua di dietro o di fianco. Ma la scoltura offre appunto la sola veduta di prospetto, sebbene anche dietro - a testimoniare pur in questo la bontà della copia - non s'avverte trascuratezza di modellato. Tuttavia, nonostante la posizione del tronco d'albero che è molto più accomodato di quanto avvenga di solito per i sostegni, non sembra che l'originale fosse in bronzo, mancando qui ogni ricordo di cesellatura che è sempre vivo in ogni traduzione in marmo come,

ad esempio, nella danzatrice di Berlino. La figura è scolpita quasi a grandezza naturale - metri 1.49 - e la testa è un settimo della misura totale.

*
* *

Artemide è qui una dea giovinetta con l'abito e gli attributi che la caratterizzano per una amazone. Insiste la figura sulla gamba destra ; libera e piegata con leggero arretramento la sinistra. Con gradevole chiasmo, inverso motivo hanno le braccia ; il destro alzato all'altezza delle spalle e piegato a trarre una freccia dalla faretra, il sinistro disteso lungo il corpo, contrapposto alla gamba sciolta. Veste un corto chitone di lino leggero, allacciato sulla spalla sinistra, succinto alle anche con ampio kolpos, stretto intorno alla vita da una sottile cintura e attraversato sul petto dal balteo che ne rompe le pieghe tra i seni e lo rimbocca sotto l'ascella sinistra. E la stoffa si drappeggia per la sua stessa leggerezza in una moltitudine di pieghe, variamente mosse, a scannellature intorno alla gamba ferma, più corte e increspate a piccole onde ricorrenti intorno alla gamba libera per stendersi poi e aderire a velo intorno alla freschezza del petto e ricadere abbondante oltre la cintura.

Benchè in riposo, l'irrequieta sorella di Apollo sembra pronta a riprendere il passo forse appena arrestato, e di cui par quasi di misurare il ritmo dal fresco anelito che tiene ancora socchiuse le labbra carnose, mentre di poco la figura s' incurva con leggiadra movenza. Cosicchè gradevolmente si accetta la virtuosità, nè fredda, del resto, nè accademica, del leggero chitone che veste la figura con incomparabile grazia, mosso con veritiero contrasto di linee a riprodurre la sottigliezza del lino e il ritmo di un passo appena sospeso.

La testa leggermente piegata a sinistra ripete una nota acconciatura di tipo prassitelico : i capelli appena divisi sulla fronte, si raccolgono dietro la nuca in un grosso nodo che s'apre, dietro la stretta del laccio, in una corolla di riccioli occhiuti.

Ma v'è nel viso l'immagine viva di un ritratto, scolpito certo insieme con la figura e mirabilmente adattato, in completa armonia con il corpo e con il carattere della dea. Un ritratto che nello sguardo energico e aperto e in una certa aria birichina di ragazza impertinentemente vivace, sembra raccolga e riassuma il carattere intrepido della divinità e la sua fiorente giovinezza, anche per altro manifesta : nella turgidezza e nel distacco dei seni, nella viva freschezza dell'ascella, nella snellezza del ventre che s'ammorbidisce appena dell'ampia rimboccatura del chitonisco, nell'impercettibile movimento delle anche non ancora carnose, nella discreta rotondità dei ginocchi.

Quale ritratto di principessa o nobile romana si nasconda sotto questo vivo volto di fanciulla, che volle essere scolpita con tipo di Artemide, non credo sia possibile stabilire: ma è certo nel primo secolo dell' impero e forse nella stirpe dei Claudi che va cercato.

In ogni modo la scoltura ostiense ci offre un ottimo originale greco in una eccellente copia romana.

*
* *

L' Artemide di Ostia riproduce un tipo che può chiaramente definirsi come *amazonico*, chè, sopra tutto la caratteristica foggia del costume serve a nettamente individuarla dagli altri in abito corto. E tale carattere non solo si mantiene inalterato attraverso numerose repliche ma, in taluna di esse, erronea e più libera interpretazione dell'originale, si accentua sino a scoprire uno dei seni o a denudare interamente il petto, secondo quell'*habitus amazonicus* in cui il *seminudum pectus* è motivo ormai convenzionale e adottato anche per l'Artemide di Patrai in qualche moneta, e da cui anzi si vuol derivare uno dei tipi della dea Roma. Cosicchè è anzitutto nella cerchia delle figure amazoniche che va ricercata la genesi del tipo. E infatti a spiegarla, non tanto ci sovvengono chiare ragioni di culto e di mito che hanno ben



Fig. 2. - Artemide di Ostia *(Gabinetto fot. della Direz. gen. delle antichità e belle arti).*

presto suggerito all'arte tale figurazione di Artemide, vergine inviolabile, protettrice delle amazoni che forse già in origine e ad Efeso certo ne sono le sacerdotesse sino al sacrificio della vita, come nella leggenda di Ippolita. Ma più lo spiega la fortuna dell'ideal tipo di Amazone, fissato nelle scolture di Efeso, e che presta ad Artemide nuovi concetti e nuove forme artistiche.

Intendo parlare più che altro di una ispirazione di motivo, cosicchè riesce difficile precisare quale dei quattro tipi di Efeso, specialmente essendo in esse somiglianza nella foggia del vestire e identità del tema artistico e delle proporzioni, abbia più influito sulla nuova creazione. Tuttavia la scoltura ostiense sembra accostarsi sopra tutto al tipo Mattei per ciò che riguarda la disposizione e la forma del *kolpos* del chitonisco assai movimentato nell'orlo inferiore, nonchè la varietà del panneggio che comincia a far sentire la leggerezza della stoffa. D'altra parte sembra aderire al tipo dell'Amazone Pamphili, la sola che abbia i due seni coperti, che costituiscono in certo modo il differenziamento formale più saliente del tipo di Artemide da quello amazonico - e nella quale è già accentuata l'aderenza della stoffa sulle mammelle. Sfortunatamente il tipo Pamphili, di cui si ha un solo esemplare assai mutilo e che fu sempre trascurato nello studio delle amazoni di Efeso, è appunto il meno buono fra tutti e quello di cui più incerta è l'attribuzione, possa o no ascriversi a Fradmone. Ma appunto per l'aderenza dell'Artemide ostiense a due tipi di amazone - Mattei e Pamphili - non appartenenti alla stessa scuola (Fidia e Policleto), possiamo considerare questa trasposizione dell'abito e del motivo amazonico sulla figurazione della dea come una diretta ispirazione dalle figure di Efeso.

Derivano infatti da esse più o meno direttamente tanto il gruppo delle Artemidi – amazoni in movimento – Diana di Versailles – quanto quelle in attitudine di riposo – Diana di Gabi. L'Artemide di Ostia va posta in questo secondo gruppo e accanto alla Brauronia che è l'unica figura prassitelica di Artemide amazone che noi conosciamo e con la quale si riallaccia assai più che le altre la Laphria di Patrai e l'A. di Lycosura, entrambe di Damofonte. La scoltura ostiense bene congiunge infatti i caratteri amazonici con i principi informativi delle figure prassiteliche.

È nell'ostiense come nella Brauronia la stessa figura di giovinetta appena adolescente dalle forme non ancora sviluppate pienamente, nell'attitudine di riposo e nella ponderazione del corpo e in quella assenza di ogni elemento drammatico (caratteristica invece delle Artemidi in movimento) che sono tra i motivi preferiti dell'arte prassitelica; a cui vorrei aggiungere la leggera inclinazione e il senso placido quasi contemplativo della testa. Perchè, pur riproducendo chiaramente un ritratto e appartenendo al ritratto romano l'espressione fanciullescamente energica del viso, è innegabile che il copista, adattando il viso modello alla figura di Artemide, s'è preoccupato, riuscendovi in parte, di conservare alcunchè del tipo ideale, a noi purtroppo ignoto, senza alterare il ritratto (*fig. 4*). E vi ha lasciato la foggia dei capelli: la quale non certo a caso si accosta assai più a un'ideale acconciatura di Artemide che non a una reale pettinatura di fanciulla romana. Nessun raffronto infatti saprei trovare migliore che nella testa dell'Artemide di Dresda, (*fig. 5*) da tutti attribuita a Prassitele, la quale ha la massa dei capelli spartita nel mezzo e suddivisa in ciocche pettinate indietro e legate sulla nuca con un grosso nodo caratteristicamente aperto a riccioli. Tipo di testa corrispondente a quello delle Afrodite di Arles e della Knidia con in più l'introduzione di un certo carattere infantile, che viene mantenuto anche nel ritratto ostiense. D'altra parte nella evoluzione del tipo di Artemide, a cui Prassitele ha dato il suggello della sua arte, il tipo ostiense viene quasi a riallacciare il tipo delle Artemidi prassiteliche in abito lungo, che fa capo all'A. di Dresda, con quello delle amazoniche, che



Fig. 3. - Artemide di Ostia *(Gabinetto fot. della Direz. gen. delle antichità e belle arti).*

s'illustra della Diana di Gabi. Così di quella riprende il disegno delle braccia, che la Brauronia ha variato con evidente analogia dell'Afrodite Pselioumene: quello stesso disegno, il destro alzato a prendere la freccia, il sinistro abbassato, che ritroviamo nelle figure di Artemide della prima metà del IV secolo, come in un'Artemide del Vaticano (Helbig, Führer, I, 500) e in quella di Venezia (2), perfezionamento del medesimo tipo eseguito in uno stile più recente e in cui vediamo anche il motivo delle pieghe serpeggianti e quei caratteristici sboffi della stoffa oltre il balteo e la cintura del chitonisco che si ritrovano in altre figure avvicinate a Prassitele, come l'Apollo citaredo di Gortyna (3). E, a meglio spiegare questo tipo che fonde il tipo amazonico con quello della Brauronia, riallacciandosi alle Artemidi prassiteliche in abito lungo, mi pare si possa utilmente richiamare la bella figura di un'ametista del Museo di Napoli (4) che ci dà un'Artemide amazone con vivi caratteri prassitelici e che può dirsi un tipo intermedio tra la Diana di Ostia e la Diana di Gabii; la quale ultima, nelle sole tre repliche pervenuteci, rimaneva pressochè isolata nella cerchia delle figure di Artemide.

Tuttavia, se la scoltura ostiense risente certo della evoluzione del tipo prassitelico di Artemide, si discosta dall'arte del Maestro per le proporzioni e la ponderazione della figura, in cui è ancora vivace l'influsso policleteo, come il trattamento dell'abito che strettamente aderisce sulla carnosità del corpo ricorda l'arte che anima le scolture di Epidauro e le opere di Timoteo.

Con ciò mi sembra sufficientemente chiarita la posizione, sia rispetto al tipo sia nei riguardi cronologici, dell'Artemide di Ostia (5).



Fig. 4. - Artemide di Ostia.
(Gabinetto fot. della Direz. gen. delle antichità e belle arti).

Pur rinunciando ad ogni precisa attribuzione, che si renderebbe più ardua per la mancanza della testa, si può, credo, assegnare il tipo ostiense agli ultimi decenni del quarto secolo. Forse contemporanea o di poco posteriore alla Diana di Versailles, essa presuppone i due tipi dell'Artemide di Dresda e della Brauronia (che sarebbe stata posta sull'Acropoli nel 346) di cui continua lo sviluppo come figura amazonica stante a cui seguiranno, più tardi, le Artemidi di Damofonte. Senza voler arricchire il catalogo delle opere attribuibili agli artisti noti del IV secolo di un'altra creazione, si può ben riconoscere nella scoltura ostiense una variazione di un tema artistico delle Artemidi Prassiteliche e delle figure delle amazoni di Efeso, anche nel trattamento formale della figura in cui, eccetto forse l'impicciolimento della testa, che non s'accompagna però a una eccessiva snellezza del corpo, nulla accenna ad epoca postlisippea.

Della fortuna del tipo testimoniano le repliche numerose. Nè mancano figurazioni su monete che, salvo leggere varianti, non altro che tale tipo sembrano riprodurre. Così, nel tetradramma attico [6] (circa il 190 d. C.) che ci dà un'Artemis Pergaia, riprodotta anche su monete di Perga in Panfilia [7], alle quali può accostarsi il tipo, però più tardo, sopra una moneta di Cydonia in Creta [8].

L'originale può essere stato dunque un'imagine di culto di un tempio o di un santuario che, a dedurre dalla localizzazione delle monete, andrebbe forse cercato in Asia Minore: ciò che non contraddice affatto con quanto sappiamo intorno al movimento artistico della fine del IV secolo.



Fig. 5. - Artemide di Dresda.

*
* *

Ma, esaminato il tipo, occorre considerare, più che ordinariamente non si suole, l'opera del copista, il quale, assai bene adattando al tipo e mirabilmente rendendo un ritratto, non va giudicato artefice dozzinale. Nè la copia va certo attribuita a tarda o scadente arte romana.

Chè, se non possiamo mettere la luce di un nome su questa viva imagine di fanciulla romana, a me pare che il carattere del ritratto non ci faccia scendere troppo oltre la metà del primo secolo dell'impero.

Tra l'età dei Claudii e l'età dei Flavii porrei questo ritratto che ha della prima ancora una certa ricercatezza e dolcezza piena di graziosità e di eleganza, e sente della seconda un maggior vigore e forza di espressione, e quella caratteristica di cogliere e tramandare un aspetto, un momento del volto, una particolarità di espressione com'è questa furba vivacità di adolescente. Di cui la forma piena del volto con il caratteristico triangolo della fronte, i piani delle guancie, la struttura del mento, la profondità delle narici, il trattamento degli occhi senza alcun accenno di pupilla, ci riconducono ai ritratti intorno alla metà del primo secolo, tra i quali sopra tutto una testa dell'antiquario Comunale, attribuita a età Claudia [9], può utilmente prendersi a confronto.

Per una singolare bizzarria, come la mancanza del tipo ideale della testa ha diminuito la possibilità di più precisi raffronti stilistici di questa Artemide, così l'assenza dell'acconciatura romana ci toglie in gran parte il modo di identificare, nel tempo e nella persona, il ritratto. Senonchè a me pare che l'aver conservato l'acconciatura ideale sul vivo modello, indichi nel copista qualche cosa di diverso che un puro rispetto al tipo. Esso si deve piuttosto a quella tendenza che conduce a idealizzare l'acconciatura (talvolta anche il tipo stesso) e che si riscontra non oltre l'età dei Claudii [10]. Julia Titi pur nella bella gemma di Euhodos conserva la caratteristica sua pettinatura, e un gruppo

ostiense recentemente trovato – per richiamarmi soltanto ad arte locale – conserva appunto la pettinatura del tempo a Lucilla e a Commodo sotto i tratti di Marte e Venere [11]. Assai probabilmente, in età posteriore ai Claudi, il copista avrebbe sacrificato l'acconciatura dell'originale greco, sia per l'attenuarsi di questa tendenza a idealizzare, sia perchè il conservare l'acconciatura ideale tanto dissimile da quella dei Flavii o degli Antonini avrebbe troppo alterato il ritratto. Non s'alterava invece di molto per l'epoca dei Claudii, che adotta un tipo il quale, con i capelli quasi insensibilmente divisi nel mezzo e ravviati indietro contro le tempie a leggere ondulature per fermarsi in un grosso nodo sulla nuca, s'assomiglia, assai più che le altre acconciature romane, alla nostra [12]. In ogni modo, sia restringendo, sia allargando i limiti cronologici del ritratto entro la cerchia del primo secolo dell'Impero (nè del resto diversamente avverrebbe per età posteriore), non credo si riesca a identificarlo. Le poche principesse romane di tale periodo – se ad esse, come sembra, bisogni pensare – imperfettamente conosciute, lo sono in età assai più matura di quella che il ritratto riproduce. Nè tra le monete v'è accenno a predilezione da parte di alcuna di esse alla figura di Artemide che giustificherebbe la scoltura ostiense.

La sola – a quanto io so – che si veda rappresentata con effigie di Artemide è Iulia, in una moneta di Ottaviano Augusto (35-28 a. C.) [13] che ci dà soltanto la testa e piccola parte del busto in cui appare il turcasso (non ne è quindi riconoscibile il tipo). Nei rilievi tondi dell'arco di Costantino (età dei Flavii), vediamo un tipo di Artemide [14] molto simile al tipo della Laphria che illustrano alcune monete degli Antonini.

Nonostante lievi incertezze di attribuzione, la nuova scoltura ostiense che congiunge a un originale greco del quarto secolo un ritratto romano del primo secolo, viene certo ad aggiungere qualche cosa di nuovo e di notevole al nostro patrimonio artistico.

GUIDO CALZA.

(1) Ne dò la descrizione in *Notizie Scavi*, 1921.

(2) FURTWAENGLER, *Gr. Originalstatuen in Venedig*, Tavola VII, 1.

(3) SAVIGNONI, *Ausonia*, 1907 p. 33 sgg. Lo stesso motivo è in una Athena del Magazzino Archeologico Comunale, ibid. 36, figura 14.

(4) FURTWAENGLER, *Die Antiken Gemmen*, p. 234 tavole 49, 8.

(5) Della *genesi* e della *evoluzione del tipo amazonico di Artemide*, tratto più diffusamente in *Ausonia*, 1921.

(6) HEAD, *Historia nummorum*, II p. 702 fig. 318.

(7) HEAD, ibid. p. 702.

(8) HEAD, *Cat. of. Greek Coins*, (Creta) 30, tav. VII, 16. Inoltre, due monete di Traiano e Ant. Pio di Hiero Caesarea (ibid., Lydia, p. 106 tav. XI, 9 e 10) riproducenti l'Artemis Persica che tiene nella destra l'arco e con la sinistra toglie la freccia dal turcasso; un'altra di Mopso in Cilicia (ibid. p. 106 tav. XVIII, 8) con l'effigie di Ant. Pio ci dà un'Artemide di prospetto con la sinistra abbassata; vicino è il cane.

(9) Dallo HEKLER, *Greek u. Rom. Portraits*, p. XXXIII, tav. 21. La testa mi è stata segnalata dalla cortesia della chiariss. Sig.ra Strong, che ringrazio di aver voluto suffragare con la sua autorità la mia opinione circa l'età del ritratto.

(10) La stessa Hera Ludovisi, anche se non riproduce un ritratto, ha l'acconciatura del tempo dei Claudii; e così Livia sotto l'effigie di Cibele nella gemma di Vienna e nel Cammeo di Parigi (Ducati, *Arte classica*, p. 698 fig. 680). L'acconciatura ideale tende a scomparire dopo la metà del primo secolo.

(11) *Notizie Scavi*, 1920 p. 60 fig. 11.

(12) R. STEININGER, *Die weiblichen Haartrachten*, in I *Jahrh. der röm. Kaiserzeit*, Monaco 1909.

(13) H. A GRUEBER, *Coins of Rom. Republ. II*, tav. 71, 6 p. 96; anche in una moneta di Mopso (Cilicia), Sabina è sotto imagine di Artemide (Head, o. c. p. 106).

(14) STRONG, *Rom. Sculpture*, p. 136, tav. XL. Una testa ritratto è sopra una brutta statuetta di Artemide del Palazzo Colonna (Arndt-Amelung, Einzel n. 1151).

GLI AFFRESCHI RICORDATI DAL VASARI IN S. DOMENICO DI PERUGIA.

Nel Gabinetto degli Uffizi a Firenze si conserva una pianta di S. Domenico di Perugia (Disegni di Architettura N. 6744 [1]) che ci offre, assai meglio di ogni descrizione, un' idea chiara e precisa della vecchia chiesa cominciata nel 1305 e consacrata da Pio II nel 1459 (*fig. 1*). I sostegni ottagoni che la spartivano in tre navi, appariscono inclusi nelle pilastrate progettate ed eseguite nel secolo XVII, quando in seguito ad una parziale caduta delle volte (1614-1615) l'interno fu rinnovato, con il gusto architettonico del tempo, da Carlo Maderna, essendosi ritenuti ineseguibili i precedenti modelli, ai quali si era posto mano, di Bartolomeo Breccia e di Valentino Martelli [2]. L' icnografia di quel disegno, che è del seicento e che può appartenere al Maderna stesso, con le tre navi, il transetto e la tribuna a cinque cappelle; l'elevazione esterna, notevole più per grandiosità di masse che per armonia di linee, coi poderosi contrafforti lungo i fianchi, e la maestosa tribuna, da confrontarsi con quella di S. Domenico di Siena, sono di carattere schiettamente monastico. Altrettanto possiamo dire se ricomponiamo l'interno sulla scorta di un monumento il quale, pure differenziandosi dal nostro edificio per alcuni particolari che non occorre richiamare in questo studio, ne ripete la maggiore caratteristica: i pilastri ottagoni delle campate ogivali che ricevono, ad un medesimo piano, le volte a crociera della navata di mezzo e di quelle di lato. Tale monumento è la Cattedrale di Perugia e basta conoscerne la cronologia (1345-1490 circa) per affermare che in essa fu imitato da S. Domenico il singolare partito, frequente nel gotico tedesco ed usato in qualche chiesa dell'Umbria come S. Francesco di Gubbio e S. Fortunato di Todi. Le analogie della nostra chiesa con altri edifici monastici, ed anche la sua unità stilistica, fanno ritenere dunque inesatta l'affermazione del Vasari [3] che ne attribuisce a Giovanni Pisano la navata di mezzo; tanto più che ci è ignoto un ritorno del Maestro

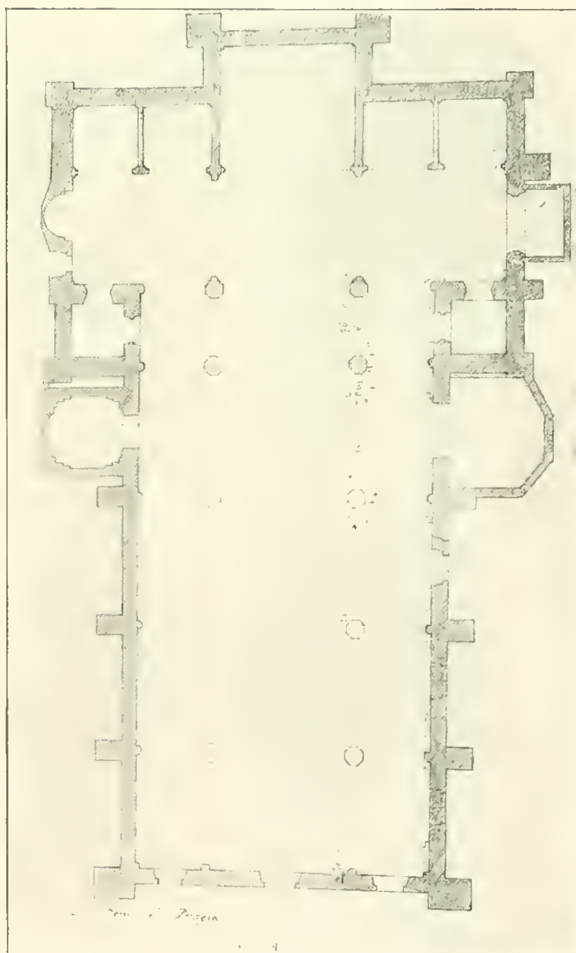


Fig. 1. - Pianta di S. Domenico di Perugia. Firenze, Uffizi (*Dis. Arch. n. 6744*).

a Perugia dopo avervi eseguita col padre la Fonte di Piazza, e che la figura di lui come architetto non solo è poco e mal definita ma ha perduta altresì, in seguito agli studi del Bacci, una opera che da secoli passava per sua: la fabbrica del Camposanto di Pisa [4].

Comunque, sorvolando su di una questione che mi condurrebbe oltre i limiti che mi sono imposti, se il rifacimento di S. Domenico fu dannoso nei riguardi dell'architettura, che possiamo per altro immaginare con la scorta degli elementi superstiti, fu purtroppo irreparabile per la decorazione pittorica che non possiamo in alcuna guisa ricomporre e di cui lamentiamo tanto più la perdita se, salendo sopra le volte attuali della tribuna, ne scorgiamo gli eccellenti saggi rimasti su due antiche crociere.

Solo la cappella ai piedi del campanile (nell'angolo fra la nave minore di sinistra ed il transetto) [5] intatta nel suo organismo architettonico, mostrava nelle pareti, oltre che nella volta, traccia di pitture; ed in queste, gli studiosi più recenti, pure attraverso la polvere che le annebbiava, avevano riconosciuto lo stile della scuola senese del trecento.[6] Ma, in seguito al rifacimento secentesco, una cappella di minori dimensioni, si era ricavata nell'ampio vano di quella, così che solo una parte degli affreschi, era malamente visibile, alla penombra di una scarsa luce artificiale, nel tratto dei muri medioevali lasciati liberi dalla costruzione del secolo XVII[7]. La nuova cappella che ospitava in questi ultimi anni un brutto presepe, dal quale prendeva nome, era dedicata a S. Caterina[8] come l'antica. Veniva per ciò spontaneo il richiamo al Vasari, il quale aveva avvertito nella Vita di Stefano fiorentino e di Ugolino sanese che Stefano « In Perugia..... nella chiesa di S. Domenico cominciò la cappella di S. Caterina che rimase imperfetta [9] »; e nella Vita di Bonamico Buffalmacco, che questi « dipinse..... in fresco la cappella de' Buontempi facendo in essa istorie della vita di S. Caterina vergine e martire. E — aggiunge il biografo — nella chiesa di S. Domenico vecchio, dipinse, in una faccia, pure a fresco, quando essa Caterina, figliuola del Re Costa, disputando convince e converte certi filosofi alla fede di Cristo E perchè questa istoria è più bella che alcune altre che facesse Bonamico giammai, si può dire con verità che egli avanzasse in questa opera se stesso [10] ».

Perduta ormai la speranza di recuperare questa composizione tanto lodata giacchè la Chiesa di S. Stefano, detta anche S. Domenico vecchio, fu completamente trasformata e divisa in due piani ad uso di una caserma, non mi sembra si possa dubitare che il Vasari intendesse riferirsi, nella Vita di Stefano e nella prima delle frasi riportate dalla Vita di Buffalmacco, alla cappella sotto il campanile nella quale occhieggiava appunto una storia della Santa di Alessandria, anche se il biografo non fu esatto, come vedremo, in qualche particolare. Chi scrive queste brevi note, vagheggiò pertanto di rimettere in vista, con le linee architettoniche della cappella, i dipinti consacrati da un ricordo di circa quattro secoli.

La cappella di forma quasi quadrata, è coperta da una volta a crociera con costoloni sorretti da colonnine pensili e da capitelli a duplice ordine di foglie ricurve e risaltate su fondo rosso *(fig. 2)*. Le pareti fiancheggianti il transetto e la nave minore di sinistra, erano forate da due arcate a sesto acuto e a doppio strombo; in quella esterna a lato della navatella si apriva una semplice ed assai breve monofora con l'arco a pien centro, e la quarta era a muro pieno. Liberato il vano slanciato ed elegante di proporzioni dalle aggiunte secentesche, si è potuto riaprire l'arcata che corrisponde alla nave minore; mentre di quella che fronteggia il transetto si è dovuto lasciar chiuso lo sguancio esteriore, accecato, fin dall'anno 1700, per addossarvi il monumento funebre di Benedetto XI, colà trasferito dalla vecchia chiesa[11]. Ma il ripristino, per evidenti ragioni di opportunità, non si è potuto estendere che parzialmente alle



Fig. 2. - Particolare della Cappella sotto il Campanile - Perugia, S. Domenico.



Fig. 3. - Particolare della volta - Perugia, S. Domenico.

due fronti che guardano la chiesa, oggi di carattere tanto mutato, mentre è riuscito completo nell'interno della cappella dove sono tornate in luce tracce notevoli della antica decorazione pittorica. Nella volta erano dipinti i quattro Evangelisti coi relativi simboli. S. Matteo, di tre quarti a sinistra, si vede nella vela verso la finestra; ma rimane di lui, raffigurato d'aspetto senile, solo parte del capo che s'incurva sul libro aperto sopra il leggio che gli sta di fronte, e dell'angelo restano soltanto le ali. Sulla vela corrispondente alla parete di fondo è Giovanni, vecchio barbato, di prospetto, ora quasi del tutto scomparso. Segue S. Luca, atteggiato come il primo evangelista, ma oggi acefalo, e presso di lui è dipinto il bue alato. Nella vela verso la navatella, sta l'immagine, essa pure acefala, di S. Marco, messa di prospetto e accompagnata dal leone. A compensare i danni della volta, sono conservate in gran parte le fasce di contorno delle vele medesime, alternanti ad una fresca ornamentazione vegetale alcune soavi testine angeliche eseguite con grande finezza (*fig. 3-4, 18-20*). Il lunettone della parete della finestra era occupato da una Annunciazione della quale si vede quasi interamente l'Angelo che s'inginocchia benedicendo (*fig. 5*) e in parte la Madonna seduta e sorpresa nella lettura (*fig. 6*).

La zona inferiore è divisa dalla monofora nel cui sguancio, a destra, rimane S. Paolo in piedi, al quale doveva corrispondere, dal lato opposto, la figura di S. Pietro, ora scomparsa, mentre nella parete restano, frammentarie, due storie di S. Caterina d'Alessandria: la disputa coi Filosofi alla corte di Massenzio, che, nelle zone dove manca l'affresco, possiamo apprezzare nel disegno in sinopia, sull'arriccio (*fig. 7*) e la conversione dell'imperatrice Faustina e di Porfirio che visitano la Santa nel carcere (*fig 8*) al quale sovrasta un



Fig. 4. - Particolare della volta - Perugia, S. Domenico.

alto finestrato roseo quasi del tutto perduto. Altre due storie dovevano vedersi al disotto e n'è rimasta traccia troppo tenue per poterle identificare. Può tuttavia supporsi che vi fosse riprodotto il miracolo delle ruote e il martirio e la glorificazione della Santa trasportata dagli angeli sul monte Sinai (12).

Il lunettone della parete in faccia alla nave minore, mostra il miracoloso risanamento di un ammalato per opera di un santo domenicano (*fig. 9*) che i due soggetti sottostanti identificarono per S. Pietro martire, come vedremo.

Il sofferente accenna alla bocca quasi fosse impedito a parlare; due donne osservano, con meraviglia, a terra, dove un gatto, che quella inginocchiata solleva per la coda, ed un cane, fissano un qualche cosa oggi non identificabile. Nella scena è narrata infatti la guarigione di un giovane afflitto da un tumore che gl'impediva di parlare e di respirare; e un altro momento della sua vita, in cui, a contatto del mantello del Santo, vomitò un verme a due teste, riuscendo, in tal modo, a liberarsi dalla morte.

Sotto questa rappresentazione vediamo il noto miracolo della nube durante una predica del fiero Domenicano, presente un vescovo eretico (*fig. 10*) e l'uccisione del Santo tra Como e Milano (*figura 11*). Mentre una lacuna nella prima storia non nuoce sostanzialmente all'effetto d'insieme, scomparve quasi del tutto nella seconda, la scena principale: presso l'uccisore si vede parte della testa di S. Pietro col nimbo e il Cristo, circondato da rossi cherubini, che viene a ricevere l'anima del suo devoto.

A pochi frammenti son ridotte le due storie inferiori che corrispondono a quelle distrutte di S.



Fig. 5 - L'angelo annunziante - Perugia, S. Domenico. (*Fot. Verri*).

Caterina. In una, è traccia d'un edifizio che pare una chiesa e, presso di questa, resta disegnata sull'arriccio una figura femminile genuflessa: vi era rappresentato quindi, con ogni probabilità, il Santo morto esposto in S. Eustorgio e il miracolo delle lampade. Nell'altra, si vedeva forse la prodigiosa resurrezione di un bambino figurato dapprima come morto insieme ad altri due, e quindi in grembo alla propria madre che siede a mani giunte sopra un letto, entro una camera preceduta da una loggia dalla quale assiste uno spettatore. Ma la scena è troppo frammentaria per poterne identificare con sicurezza, il soggetto [13].

Nelle altre due pareti si dispongono, in alto, le Virtù cardinali a mezzo busto e, fra queste e la volta, due testine angeliche (*fig. 12 e 26*) fiancheggianti quella dell'Eterno. Delle Virtù, cinte di nimbo ottagono, resta la Giustizia, giovane donna con la spada e lo scudo (IUSTITIA, avverte l'iscrizione in caratteri gotici); la Fortezza, (FORTITUDO) guerriero imberbe con la mazza e lo scudo (*fig. 13*); la vecchia Prudenza (l'iscrizione manca) con una serpe in mano; mentre della Temperanza intravediamo i resti, parte nella pittura e parte nell'arriccio. I due ordini inferiori continuano la serie degli Apostoli, iniziata negli sguanci della finestra [14], con S. Bartolomeo (*fig. 27*), S. Andrea, un altro santo giovanile e barbato ma frammentario, (SCS IACOBVS MINOR) e S. Giacomo maggiore (SCS IACOBVS MAIOR). Nella zona sottostante si vede S. Tommaso (?) di aspetto giovanile e imberbe (*fig. 14*), quindi il vecchio e barbato S. Simone (SCS SIMON APOSTOLUS) (*fig. 28*) e due giovani apostoli, S. Taddeo (SCS TADEUS



Fig. 6. - La Vergine Annunziata (*Fot. Verri*).

APOSTOLUS) (*fig. 16*) e S. Filippo (?). Gli sguanci delle due arcate, erano ornati di edicole tabernacolari acute e trilobe, con Santi disposti a piani diversi da quelli delle pareti (*fig. 2*). Nell'arcone corrispondente al transetto, solo lo sguancio interno conserva traccia di dipinti. Si vedono in esso S. Ambrogio (SCS AMBROSIUS CONFESSOR) (*fig. 33*) e S. Gregorio (?) (*fig. 15*), S. Antonio abate (*fig. 34*) e S. Nicola da Bari (?) (*fig. 29*), e due santi domenicani oggi acefali, forse lo stesso S. Domenico e S. Pietro martire. Nell'arcone aperto sulla navata minore, occupano lo strombo interno S. Stefano, ora acefalo, e S. Lorenzo (?) quasi perduto, un giovane santo biondo appoggiato ad una spada, e S. Sebastiano in tunica e clamide, con la freccia e la palma. Inoltre vi restano gli avanzi del tabernacolo entro il quale si disponeva un altro santo scomparso; e un vecchio vescovo, di prospetto, semisvanito. La parte piana dell'arcone ci mostra sempre traccia del suo antico ornamento: una fascia nella quale compassi quadrilobi, con mezze figure di beati (ne restano sette in tutte, ma frammentarie), si alternano a fogliami gotici (*fig. 30*). Altri sei santi stavano nello sguancio esterno sotto tabernacoli di un gotico fiorito assai più ricco delle edicole dipinte dalla parte interna. A sinistra ne vediamo un saggio nei resti di una eccellente figura rappresentante forse S. Fabiano papa (*fig. 17*).



Fig. 7. - Disputa di S. Caterina - Perugia, S. Domenico (*Fot. Verri*).

Intorno alla cappella girava uno zoccolo a finte formelle marmoree venate d'intonazione rosea, di cui vediamo un piccolo frammento. Ma nella superficie occupata dai santi, si svolgeva fra questi e lo zoccolo una fila di compassi polilobati con altri beati a mezzo busto. Uno di essi rimane nello sguancio sinistro dell'arcata verso il transetto e raffigura un domenicano; un altro, S. Basilio (SCS BASILIUS) barbato, di aspetto energico di prospetto, in paludamenti episcopali, sta sotto l'apostolo Taddeo.

* * *

Di qual tempo e di quale stile possiamo giudicare i dipinti or ora descritti? Quale valore possiamo dare alla attribuzione vasariana? Il documento più antico che ricorda la nostra cappella è del 1404. Il 6 aprile di quell'anno, Marino e Santi del fu Tiverio della parrocchia di S. Fortunato, donano a Fra Giovanni di Riccarduccio da Bettona vicario e a Fra Petruccio di Vanni sindaco e procuratore del Capitolo e del Convento di S. Domenico, un calice argenteo con patena



Fig. 8. - Conversione dell'Imperatrice - Perugia, S. Domenico (*Fot. Verri*).

di argento dorato, del peso di circa 14 once, e due pezzi di terra, per dote della loro cappella detta di S. Caterina « et que decetero vocabitur Sancti Saluatoris [15] ».

In quel tempo dunque la cappella non era dei Bontempi i quali possedevano invece in S. Domenico, come sappiamo da vecchie notizie [16], quella di S. Angelo, cioè la seconda nel transetto, a sinistra di chi guarda il coro. Inoltre nell'intradosso delle due arcate della nostra cappella si vede uno stemma semiconsunto del quale non comprendiamo con chiarezza gli elementi rimasti sul campo azzurro ma che tenderei a identificare con un basto munito delle cinghie, sotto il quale sta un'ascia ; mentre lo stemma dei Bontempi porta, nei vecchi catasti, una banda azzurra sul campo d'argento ornato di quattro ali d'aquila. Il P. Baglioni ci avverte inoltre che alla metà del secolo XVI esisteva nella cappella di S. Caterina, alla destra dell'altare, il sepolcro di Menico di Marino bastaro e riproduce uno stemma [17], traendolo da una pietra tombale oggi distrutta, simile a quello che abbiamo trovato nei dipinti, con la differenza che il basto appare senza le cinghie.

Si dovrebbe perciò concludere che la cappella fu della famiglia cui appartenne Menico di Marino e che questa ne commise la decorazione ; a meno che non si pensino aggiunti gli stemmi quando essa ne ebbe il patronato. Tuttavia è certa una cosa : che la cappella non apparteneva ai Bontempi e che il Vasari sbagliò credendola di quella famiglia.

Come ricorda il P. Baglioni, nel 1417 « Menicus Marini Pelloli bastarius » dotò la cappella ; ed io ho potuto rinvenire l'atto originale di donazione in data 8 agosto, dal quale appren-



Fig. 9. - Miracolo di S. Pietro Martire - Perugia, S. Domenico (*Fot. Verri*).

diamo particolari interessanti per noi. Fra Bartolomeo di Tebaldo da Orvieto, priore dei domenicani, riceve due pezzi di terra « *pro cappella Santorum Catarine et Petri Martiris* que alias uocatur cappella de campanis... in qua consuetum est seppellire fratres predicatorum (sic) dicti loci santi Dominici et eidem Menicho per fratres capituli et conventus dicti loci data iure concessionis facte pro sua sepultura et suorumque (sic) parentum... ». Menico fa la donazione, per l'amore, la reverenza e l'affetto che porta da buon cristiano « uersus dominum nostrum Jesum Xristum et *omnium Santorum et Santarum* (sic) *in dicta cappella depittorum* et totius curie Paradisi... [18] » Dunque nel 1417, ad onta del desiderio di Marino e di Santi di Tiverio, la cappella non aveva mutato titolo; al primo di S. Caterina aveva anzi aggiunto quello di S. Pietro martire [19] ed era già adorna degli affreschi oggi in parte recuperati [20].

Ma, a prescindere da queste notizie, i dipinti medesimi parlano un chiaro linguaggio che ci permette di collocarli con relativa sicurezza nel tempo e di valutarli stilisticamente.

Notiamo frattanto che niuno potrà concordare con le attribuzioni avanzate dal Vasari il quale, stranamente, non seppe riconoscere accanto alle storie della Santa di Alessandria, quelle del Martire di Verona. Stefano Fiorentino, ad onta dei tentativi del Suida [21] che si provò ad identificarlo con la personalità chiamata il « Maestro della S. Cecilia » dalla tavola con quella Santa nella Galleria degli Uffizi, rimane sempre sconosciuto e la sua fama resta affidata tuttora alle parole di Filippo Villani che lo disse « scimmia della natura ».



Fig. 10. - Predica di S. Pietro Martire e Miracolo della nube - Perugia, S. Domenico (*Fot. Verri*).

Buffalmacco lodato dal Ghiberti, come artista, è avvolto nella nebulosa delle ipotesi sebbene la sua figura di uomo balzi viva dalla prosa di Giovanni Boccaccio e di Franco Sacchetti. Il Venturi [22] e di recente il Siren [23], tendono a riconoscere in una serie di opere raggruppate attorno alla tavola rammentata della Santa Cecilia – serie non identica nei due critici – l'attività del pittore burlone; mentre il Bacci [24] valendosi della secolare attribuzione a Buffalmacco degli affreschi da lui rimessi in luce nella Cappella dei Giochi e Bastari nella Badia Fiorentina, sostiene che essi soli ci permettono di giudicare il maestro.

I nostri dipinti non hanno alcuna parentela stilistica con le opere suricordate; e sarebbe assurdo complicare il problema e fare per essi una nuova ipotesi Buffalmacco, solo in base all'attribuzione del Vasari ripetuta da tardi illustratori e da eruditi locali, in omaggio all'autorità di lui [25]. Tanto più poi che gli affreschi non possono appartenere

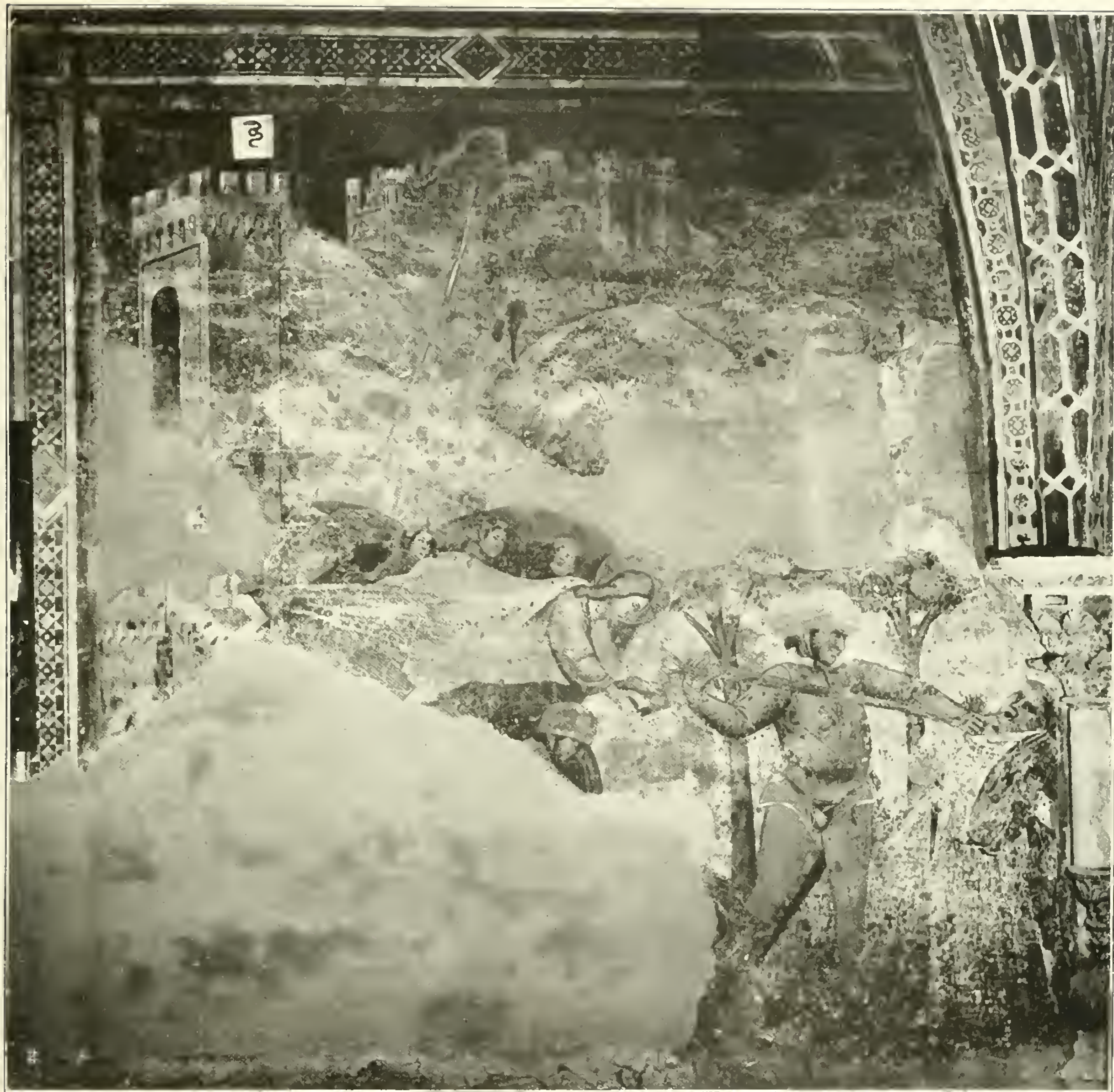


Fig. 11. - Uccisione di S. Pietro Martire e del suo compagno - Perugia, S. Domenico.

alla prima metà del trecento, nel qual tempo le fonti letterarie e i documenti collocano concordi l'attività di Bonamico Buffalmacco [26].

Sebbene sia alterato l'antico effetto cromatico, specie nei fondi che persero in gran parte l'azzurro ultramarino e mostrano la preparazione in rosso, pure siamo sempre in grado di poter giudicare i dipinti; e nella volta, se il nostro esame non può estendersi agli Evangelisti troppo frammentari, notiamo nelle testine angeliche, illuminate fortemente nelle parti in maggiore rilievo (*fig. 18*), il morbido modellato roseo ed i caratteri formali della scuola senese (*fig. 19*) tanto che qualcuna di esse può ravvicinarsi ai tipi di Bartolo di Fredi (*fig. 20*). Nella Annunciazione, non sfugge la minuziosa cura, tutta propria dei senesi, nel rappresentare la camera della Vergine, in cui si vede il letto protetto da un cortinaggio, nel fondo di una complicata architettura gotica in prospettiva; il decorativo svolazzare del manto dell'Angelo (*fi-*

gura 5) e il gentile atteggiarsi della Madonna (*fig.* 6) imitata da quella di Simone Martini nel polittico degli Uffizi (1333). La scena della disputa di S. Caterina, intatta nelle parti dell' affresco che ci restano, conferma le analogie notate



Fig. 12. - Testina angelica - Perugia, S. Domenico. (*Fot. Verri*).



Fig. 13. - La Fortezza - Perugia, S. Domenico.



Fig. 14. - S. Tommaso (?) - Perugia, S. Domenico.

sia per l'eleganza delle ricche e gracili architetture, sia per le forme (il Cesare laureato sebbene porti la barba, ricorda, nel tipo, l'imperatore nell'affresco di Simone ad Assisi, dove è rappresentato Martino che abbandona l' accampamento di Giuliano)[27] sia per la delicata luminosità delle carni e quella vivace ma armonizzata delle vesti, che fa di questa composizione la più fine dal lato cromatico (*figg. 7 e 21*). L'episodio è rappre-



Fig. 15. - S. Gregorio (?) - Perugia, S. Domenico.
(*Fot. Verri*).

un certo plasticismo, notevole in ispecie nella energica immagine di Porfirio, avvolto nell'ampio mantello verde che prende rilievo spiccando sulla rossa veste sottostante. Gl'innegabili rapporti con la Disputa, fanno supporre che non vi manchi l'opera del Maestro seneseggiante ma che a questa si associ quella di un compagno meno aggraziato nei tipi e meno piacente nel colore, più forte e vivace bensì, la cui personalità apprezziamo nelle storie di S. Pietro Martire.

Nella prima di esse (*fig. 9*) la scena si compone con chiarezza e con equilibrio in un ambiente semplicissimo. L'ossuta donna inginocchiata, ha lampi



Fig. 16. - S. Taddeo - Perugia, S. Domenico.

sentato nel momento in cui il maggiore dei filosofi, vinto dalla stringente dialettica della Santa, si volge a Massenzio irato, mentre altri dotti discutono con animazione e due son caduti ai piedi della trionfatrice per venerarla. Le lodi che il Vasari dedica al medesimo soggetto, ora scomparso, nella chiesa vecchia, potrebbero valere per la nostra scena; ma in questa se notiamo l'energia dell'azione che pure non manca ad alcuni pittori senesi è del tutto assente la violenza drammatica dell'arte giottesca.

Nella composizione che segue, non vedo intera la stessa mano. Il volto di Caterina è allungato e depresso (*fig. 8*); le figure un po' rigide e dure hanno le carni illuminate più fortemente ma con minore fusione, per quanto possiamo giudicare allo stato presente dell'affresco, e son determinate con



Fig. 17. - S. Fabiano papa (?) - Perugia, S. Domenico.

vivaci negli occhi ed è ben riprodotto lo stupore della compagna e la meraviglia degli astanti per il miracolo. Le forme non più schiettamente senesi, si avvicinano a quelle della scuola di Fabriano, richiamate in ispecie dalla terza figura a sinistra [28]. L'affermarsi decisivo delle qualità del Maestro si nota nella Predica di S. Pietro (*fig. 10*), nella quale più che la facciata policroma della chiesa e la enfatica immagine del santo, attira lo sguardo, il gruppo agitato e vario degli ascoltatori (*fig. 22*), stupiti che la massa della nube venga a riparare la moltitudine dalla dardeggiante canicola. Nella morte del Santo (*fig. 11*) se è incompleto il gruppo principale, ha interesse la severa determinazione del paesaggio a monti globosi fra i quali si eleva Como grigia e turrita mentre vicina si delinea, rosea, una porta di Milano, indicata dal bianco vessillo nel quale serpeggia la vipera viscontea. Ma l'uccisione del compagno del Martire (*fig. 23*) espressa con alta drammaticità, è la parte della scena che va ammirata maggiormente come uno dei brani più significativi della pittura trecentesca. Nel tragico gruppo, il rude e grifagno carnefice in contrasto col frate dolorante, ci appare tutto fasciato nell' attillatissimo corsaletto rosso e nelle brache verdi, sottile espediente del pittore per accentuare i valori plastici e quelli di movimento. Da ultimo nelle storie inferiori, più che la madre col bambino tondeggiante che arieggia i putti del Nuzi e del Ghissi (*fig. 24*), merita di esser notato l'elegante e vivace gentiluomo vestito di rosso con un copricapo azzurro che, stringendo con la destra l'impugnatura della spada, alza la sinistra come per accennare al miracolo [29].

L'anonimo artefice, si esprime, abbiamo visto, con singolare chiarezza e con violenza drammatica, con vigore e con plasticismo, qualità tutte bandite da Giotto e imitate dai suoi seguaci. Pure



Fig. 18. - Testina angelica sulla volta - Perugia, S. Domenico. (*Fot. Verri*).

posizione poichè gli affreschi assisani, piacevoli per il loro particolareggiato realismo illustrativo, sono lontanissimo dalla semplicità giottesca verso la quale sembra tendere il pittore di S. Domenico.

Nella rimanente decorazione della cappella prevale l'opera del primo maestro. Ad esso spettano le graziose testine nella riquadratura delle pareti (*fig. 12*) una delle quali inspirata chiaramente a Simone (*fig. 26*) e le gentili immagini delle Virtù, di cui la Giustizia [30] e la Fortezza (*figura 13*) hanno analogie oltre che con Simone, con Ambrogio Lorenzetti. E sono dipinti quasi tutti dal primo pittore i santi nell'intradosso degli arconi e alcuni apostoli che recano il nimbo ornato, invece delle solite sacrinature, di rose a rilievo secondo la maniera decorativa del Martini. Il S. Tommaso (?) ad es., melanconico e aristocratico,



Fig. 19. - Particolare della volta - Perugia, S. Domenico.

egli non mi sembra direttamente uscito dalla scuola fiorentina e i generici ricordi dell'arte di Fabriano farebbero supporre che la sua educazione si fosse formata nell'orbita di quella corrente. E se ci indugiamo ancora ad esaminare gli affreschi, vi scopriamo anche altre analogie : il vescovo eretico seduto in primo piano nella predica di S. Pietro (*fig. 22*) e il compagno del martire nella scena della uccisione (*fig. 23*) hanno spiccati rapporti formali con gli affreschi della Cappella del Card. Albornoz dedicata a S. Caterina, nella chiesa inferiore di S. Francesco di Assisi e specie con due figure nel gruppo a sinistra del Martirio dei filosofi (*fig. 25*).

Senza voler stabilire una identità, mi propongo solo, con tale raffronto, di determinare una affinità stilistica nelle forme ; non certo nella com-



Fig. 20. - Particolare della volta - Perugia, S. Domenico.



Fig. 21. - Particolare della Disputa di S. Caterina - Perugia, S. Domenico.

e il gentile S. Taddeo sono vicini oltre alle forme, allo spirito del maestro senese; mentre il rigido S. Simone ci ricorda più il Barna. Ma anche fra gli apostoli apparisce l'arte del secondo e più forte maestro nella ossuta testa di S. Bartolomeo ad esempio (*fig. 27*) e forse in quella di S. Nicola (?) (*fig. 29*) ambedue caratteristiche per la viva illuminazione.

Infine alcune figure a mezzo busto, nell'arcata sulla nave minore di sinistra, appartengono a lui e una di esse (*fig. 30*) permette un confronto persuasivo per confermare i rapporti con gli affreschi della cappella di S. Caterina ad Assisi (*figura 31*).

Il Vasari assegnava anche i dipinti assisani all'enigmatico Buffalmacco: vide dunque il biografo le relazioni stilistiche or ora notate? Sarebbe ardito affermarlo; ma per questi affreschi abbiamo, in seguito alle fortunate ricerche del Filippini[31], un nome, quello di Andrea da Bologna, e una data, il 1368. Lo stesso anno, un maestro Pace, cioè Pace di Bartolo di Assisi, riceveva cinque fiorini per l'inscrizione dipinta sulla tomba dell'Albornoz; e poichè gli affreschi mostrano qualche ineguaglianza, si è affacciata l'ipotesi che egli aiutasse il maestro bolognese[32]. Nulla di strano che altri pittori umbri assimilassero elementi stilistici della maniera di Andrea, come la personalità che abbiamo trovata a Perugia, la quale non lavorò nella cappella di Assisi, ma sicuramente



Fig. 22. - Particolare del Miracolo della nube - Perugia, S. Domenico.



Fig. 23. - Particolare dell'uccisione di S. Pietro e del suo compagno - Perugia, S. Domenico.



Fig. 24. - Particolare di un Miracolo di S. Pietro martire. Perugia, S. Domenico.

la vide. E ciò basta a porre circa all'ottavo decennio del trecento, la decorazione pittorica della cappella di S. Domenico, come confermano certi elementi ornamentali, ad esempio i pinacoli ricchi delle architetture adorne di figurine a monocromato e le edicole nello sguancio dell'arcata che guarda la nave minore, così esuberanti da doversi ravvicinare al sec. XV. Taluno anzi, pensando ai documenti che ricordai, potrebbe suggerire senz'altro quel secolo per i nostri affreschi e collocarli fra il 1404 in cui è menzionata la cappella col solo titolo di S. Caterina e il 1417 in cui si rammenta anche con la dedicazione di essa a S. Pietro martire, venuta, si potrebbe credere, quando vi furono dipinte le storie di quel Santo. Ma sarebbe un ozioso sottilizzare. Ai primi del Quattrocento, la pittura in Umbria sotto l'influsso del risveglio naturalistico e del tardo manierismo gotico si esprimeva con acuto spirito di osservazione, con forme stilizzate e con senso decorativo che si manifestava specialmente nel sinuoso e largo drappeggiare e nella ricchezza dei costumi, particolari assenti nei nostri affreschi. L'omissione del nome di S. Pietro martire, nel primo atto che ricorda la cappella, è probabilmente accidentale; chè l'opera pittorica dei due maestri si svolse nello



Fig. 25. - Andrea da Bologna: Martirio dei filosofi. - Assisi, S. Francesco, Cappella di S. Caterina (*Fot. del Ministero della P. I.*).



Fig. 26. - Testina angelica - Perugia, S. Domenico.

stesso tempo come ci ha avvertito il nostro esame, e come ci convince l'intima connessione spirituale che troviamo fra i soggetti prescelti: fra la leggenda della Santa protettrice dei dotti e la vita del Santo Martire sapiente, connessione ideata e voluta senza dubbio da una mentalità del tutto monastica e domenicana.

L'energico e vivo pittore che determinammo per secondo, può essere stato perugino; non è lecito supporre bensì che egli si fosse formato alla tradizione pittorica locale rappresentata da esempi mediocrissimi come gli affreschi di S. Matteo, di S. Agata e della ex chiesa di S. Elisabetta, ora alla Pinacoteca, per tacere di altri minori. E questi esempi, neppure ci autorizzano a credere sbocciata a Perugia l'altra personalità, anch'essa di valore superiore, che abbiamo visto così devota all'arte senese e della quale soltanto i moderni critici avevano potuto osservare l'attività in S. Domenico, avanti i restauri di cui ho riferito. Il luogo dell'Umbria che conserva più viva la tradizione di Simone Martini e della sua scuola, non è, durante la seconda metà del trecento, Assisi, dove il Maestro lasciò l'opera sua più complessa, e nemmeno Perugia, ma Orvieto che da Siena trasse così vivo alimento per la sua Cattedrale. Cola Petruccioli, il piccolo pittore orvietano di recente determinato, divulgò nell'Umbria l'arte senese e giunse sino a Perugia (dove nel catasto del 1408 risulta residente da oltre venti anni) (33), a dipingere con uno stile meno antiquato degli artefici, locali devoti sempre alla cifra di Meo di Guido. In S. Agostino c'è un affresco del 1398 con due santi (*figura 32*), parte di una Crocefissione, che mostrano i segni chiarissimi del suo stile, in ispecie nella figura di S. Giovanni (34). L'altra, il S. Bartolo-



Fig. 27. - S. Bartolomeo - Perugia, S. Domenico.
(*Fot. Verri*).



Fig. 28. - S. Simone - Perugia, S. Domenico.



Fig. 29. - S. Nicola da Bari (?) - Perugia, S. Domenico (*Fot. Verri*).



Fig. 30. - Santo Monaco - Perugia, S. Domenico.



Fig. 31. - S. Francesco: Assisi, S. Francesco - Cappella di S. Caterina (*Fot. del Ministero della P. I.*).



Fig. 32. - Frammento di una Crocefissione - Perugia, S. Agostino (*Fot. Verri*).



Fig. 33. - S. Ambrogio - Perugia, S. Domenico.
(*Fot. Verri*).

meo, può confrontarsi col S. Ambrogio (*fig. 33*) della cappella di S. Domenico che credo appunto del maestro seneseggiante. Nel nostro, le forme sono più nutrite e più piene, ma hanno una struttura simile ed un identico modo di illuminare i volti come se la luce venisse dall'alto.

Così il danneggiatissimo S. Antonio (*fig. 34*) non manca di affinità con lo stesso santo che è parte di un affresco nella chiesa di S. Giovenale di Orvieto, datato 1399, più calligrafico nel segno ma coi caratteri della maniera di Cola Petruccioli (*fig. 35*). Non mi sembra di errare, collegando alle forme orvietane, il pittore seneseggiante della cappella di S. Domenico, pure essendo egli più fine e mostrando (ciò che fa pensare ad un suo soggiorno in Siena), purezza di stile e armonia cromatica che mancano nei due dipinti citati. La datazione sicura di questi, serve poi a provare come non sia inverosimile quella approssimativa da me avanzata, per i nostri affreschi che oggi vediamo risuscitati per quanto lo potevano permettere tante vicende secolari. Dubito anzi che sino dal tempo del Vasari le scene inferiori della leggenda di S. Caterina fossero scomparse, se egli disse che la cappella era rimasta imperfetta. Nè torna inopportuno il ricordo del Vasari il quale afferma prima, che Stefano cominciò la cappella della Santa di Alessandria e poi, che Buffalmacco dipinse in S. Domenico le storie di S. Caterina. Non è probabile che in due cappelle distinte di una medesima chiesa fosse illustrata la stessa leggenda. E allora ci domandiamo se all'occhio acuto del biografo non sia apparsa negli affreschi quella stessa distinzione di due mani che noi abbiamo potuto stabilire [35].

MARIO SALMI.

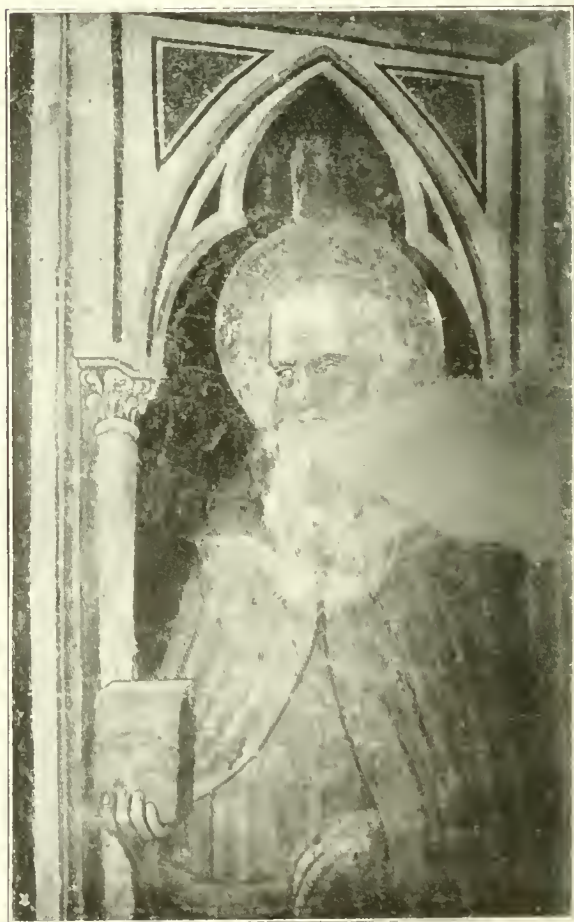


Fig. 34. - S. Antonio Abate - Perugia, S. Domenico.

(1) È ricordata nell'*Indice... dei disegni di architettura civile e militare... nella Galleria degli Uffizi di* NERINO FERRI, Roma 1885, 111.

(2) *La caduta e la riedificazione della chiesa di S. Domenico, narrata da quattro scrittori contemporanei all' avvenimento*, in *Giornale di Erudizione Artistica*, II, (1873), 340-349.

(3) *Le Vite*, ediz. Milanesi, I, 315.

(4) P. BACCI, in *Il Marzocco*, 14 ottobre 1917 e *Il Camposanto di Pisa non è di Giovanni di Nicola Pisano*, Pisa, Mariotti 1918.

(5) La cappella cui mi riferisco e quella che ad essa corrisponde dal lato opposto, fanno parte della costruzione originaria, mentre le altre due visibili nella pianta degli Uffizi, furono aggiunte in tempo più tardo. Il campanile, sebbene sia oggi smozzicato e privo sino dal 1546 dell'agile coronamento della Rinascenza (1464 e segg.) anche senza gli ariosi trifori che ne ornavano le finestre, rimane sempre una salda e imponente espressione dell'architettura gotica umbra.

(6) Cfr. W. BOMBE, *Geschichte der Peruginer Malerei*, Berlin 1912, 44 e R. VAN MARLE, *Simone Martini et les peintres de son école*. Strasbourg, 1920, 192.

(7) Il P. AGOSTINO GUIDUCCI, *Memorie del Convento di S. Domenico*. ms. n. 1337 della Biblioteca Com. di Perugia, a. c. 52r avverte che la cappella fu « rimodernata » nel 1698; e in un *Registro della chiesa et sacrestia di S. Domenico di Perugia*, ms. n. 1232 della stessa Biblioteca, il P. DOMENICO BAGLIONI a. c 4r nota che la cappella a cura di lui « fu fatta rifare in ordine dorico corrispondente all'altre... con li avanzi della Sacrestia e vi fu speso scudi centodiece ».

(8) IL CRISPOLDI, *Perugia Augusta*, Perugia, 1618, 108 non fa parola veramente, della dedicazione che è rammentata bensì nella *Descrizione storica di S. Domenico* [del P. BOARINI], Perugia, 1778, 21. L'ORSINI, *Guida al Forestiere* ecc. Perugia, 1784, 64 vi ricorda un quadro con la Santa « mediocre, di incerto autore » e altrettanto fa il SIEPI, *Descrizione*, ecc. Perugia, 1822, II, 519 aggiungendo bensì che esso rappresentava oltre la Santa, la Vergine col Bimbo, S. Carlo Borromeo, S. Domenico e S. Giacinto.

(9) Op. cit., I, 453.

(10) Op. cit., I, 517.

(11) Il P. GUIDUCCI già cit. nel ms. 1232, c. 4 scrive: « Adì 10 Febr. millesettecento, fu trasferito in questa chiesa grande il Deposito del Beato Benedetto XI e collocato quivi in prospetto della Cappella di S. Ludovico. Fu la causa perchè essendosi rimodernata la suddetta Cappella [quella sotto il campanile] dovevasi questo prospetto rimurare e ornarlo e, per ornamento, vi fu trasferito questo deposito ».

(12) Per la leggenda di S. Caterina - così largamente illustrata dalle arti figurative - rimando a JACQUES DE VORAGINE, *La Legende dorée*, ed. De Wizewa, 656; e alla narrazione pubblicata dal Zambrini insieme a *Il Trattato dello Spirito Santo di Fra Dom. Cavalca, con altre pie scritture*. Imola, 1886, 127.

(13) Per la leggenda di S. Pietro Martire. Cfr. *Vita... per Tomam de Lentino* in Acta Sanctorum aprile III, 686 e seg. e I DE



Fig. 35. - S. Antonio abate (1399) - Orvieto, S. Giovenale.
(*Fot. Armoni Raffaelli*).

VORAGINE, op. cit., 241. Andrea da Bonaiuto dipinse nel 1366-67 nella Cappella degli Spagnoli in S. Maria Novella a Firenze, sei storie del Santo che - come altre più tarde rappresentazioni - non hanno alcun riscontro iconografico col nostro ciclo.

(14) Il nome dei Santi era segnato sotto ciascuna figura; riferisco, fra parentesi, le poche iscrizioni che tuttora si leggono.

(15) Biblioteca Com. di Perugia, Archivio di S. Domenico, pergam. n. 115, copia dell'atto rog. da Donato d'Angeluccio notaro, autenticata da Domenico di Puccio da Perugia notaio, in data 14 aprile 1410.

(16) BAGLIONI, ms. cit. 1232 della Com. di Perugia, c. 3.

(17) BAGLIONI, ms. cit., c. 4 e 39. Veramente il P. Baglioni rimane incerto sul patronimico di Menico e dubita che sia Marini, Mancini o Marcini, avanzando perfino la ipotesi che derivi da esso, il casato « del Mancino di Borgne ». Ciò perchè egli lo lesse abbreviato; mentre nell'atto di donazione del 1417 di cui al'a nota seg. il patronimico « Marini » è scritto talora per esteso e con molta chiarezza, la quale toglie ogni dubbio sulla retta lettura.

(18) Bibl. Com. di Perugia, Arch. di S. Domenico, perg. n. 151, rog. di Ciuccio di Ugolino notaro.

(19) Consacrata a S. Pietro Martire, appare nel ms. cit. n. 1232 della Bibl. Com. c. 14, la cappella opposta alla nostra, di patronato dei Guidoni. Oggi essa è trasformata in ingresso laterale alla chiesa, ma, salendo sopra le volte, ne vediamo l'ordinamento architettonico identico a quello della cappella di S. Caterina, come risulta, del resto, dalla pianta degli Uffizi qui pubblicata.

(20) Il P. BAGLIONI, ms. cit. c. 4, ricorda che nel 1506 Leone di Rustico da Montemelino lasciò un pezzo di terra a Montemelino per la nostra cappella. Aggiunge quindi: « Et ultimamente pare che questa cappella sia stata concessa dai Frati al Nobile Rustico da Monte Melino e a M. Leone *dai quali fu fatta dipingere et ornare* come mostra l'arme loro sotto l'organo nel arco de la capella predetta et da l'altro lato ». È superfluo dire che gli affreschi nostri non possono attribuirsi al sec. XVI; deve ritenersi per ciò che i patroni facessero decorare soltanto la parte esterna delle due arcate fronteggianti il transetto e la nave minore di sinistra.

(21) *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Trecento: der Cecilienaltar der Uffizien* in *Jahrbuch der Königl preuss. Kunstsamml.*, 1905.

(22) Storia dell'Arte, V, 290.

(23) *The Buffalmacco Apothesis* in *Burlington Magazine* oct. 1920.

(24) *Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Bodia in Firenze*, in *Bollett. d'Arte del Minist. della P. I.*, a. V, gennaio 1911.

(25) GUIDUCCI, *Memorie citt.*, c. 17; [BOARINI,] Descrizione cit., 21; BOTTONIO, *Annali*, ms. nella Comunale di Perugia, I, c. 148; MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia, 1788, 42.

(26) Cfr. BACCI, op. cit. e *Bonamico Buffalmacco e la critica tedesca* in *Il Marzocco*, 3 giugno 1917, pubblic. poi in opuscolo, Pisa, Mariotti, 1917; C. FIORILLI, in *Il Marzocco*, 10 giugno 1917.

(27) Si veda riprodotto da R. VAN MARLE, op. cit., tav. XI. La nostra figura ha pure affinità di tipo con quella immensamente inferiore, rappresentata in una storia di S. Elisabetta già nella chiesa omonima, ed ora nella Pinacoteca di Perugia, riprodotta da R. GALLENGA STUART, *Perugia*, Bergamo, 1905, 45.

(28) Si confronti il volto di questa con quelli delle figure negli affreschi nuzieschi del Duomo e di S. Domenico di Fabriano e il tipo della donna a destra con le sante del polittico di Apiro riprodotto da A. COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, 104-105.

(29) Riprodotto da R. GALLENGA STUART, op. cit., 43.

(30) Fu pubblicata dal BOMBE, op. cit., 45.

(31) *Andrea da Bologna pittore e miniatore del sec. XIV* in *Bollettino d'Arte*, a. V, febbraio 1911.

(32) Così G. CRISTOFANI, in *Rassegna d'Arte Umbra*, a. II (1911), 21-23, recensendo lo studio del F. Egli, genericamente, non vede l'opera di Andrea nelle parti che si allontanano, nelle forme, dai polittici del pittore a Fermo (1369) e a Pausola (1372).

(33) MARIOTTI, op. cit., 69. Per Cola, si veda B. BERENSON, *Essays in the study of Sienese Painting*. New-Jork, 1918, 43; G. DE NICOLA, in *Rassegna d'Arte*, 1919, 99.

(34) Il BOMBE, op. cit., 43, lo pubblica attribuendolo ad un ignoto perugino.

(35) L'iniziativa di rimettere in luce gli affreschi trovò il più fervido consenso nel Sopraintendente ai monumenti dell'Umbria Prof. Guidi. Le opere necessarie furono condotte a spese del Ministero dell'Istruzione ed al consolidamento e all'obbiettivo restauro degli affreschi attesero i valenti restauratori Brizi.

UN POLITTICO SCONOSCIUTO DI ANTONIO VIVARINI E DI GIOVANNI D'ALEMAGNA.

La critica dell'arte deplora smarrito un importante polittico dovuto alla collaborazione di Giovanni d'Alemagna e di Antonio Vivarini, che in origine si trovava nella terza cappella sinistra della chiesa di S. Francesco a Padova. Già Marcantonio Michiel, l'anonimo del Morelli, aveva fissato l'attenzione su quest'opera, segnandola nei suoi appunti come segue: « La terza palla a man manca fu di mano di Antonio et Zuanalvise da Murano, et contiene cinque figure in cinque nicchie » (1). Questa descrizione troviamo ampliata ed emendata nella Guida di Padova del Rossetti (2), che conobbe il polittico quando questo era passato dalla chiesa in una stanza dietro il coro: « L'altro quadro posto a parte destra nell'entrata in questa stanza, anch'esso in tavola, colla B. Vergine in mezzo, che adora il Bambino Gesù, e con due Santi per cadauna parte, ha questa iscrizione: « Antonio da



Fig. 1. - Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: Polittico - Konopischt, Castello.

Muran e Zohane Alamanus P. ». Qui apprendiamo non soltanto i soggetti dei cinque dipinti, ma anche che essi portavano la firma dei due pittori, ciò che convalida l'asserzione del Michiel ed accresce l'interesse per l'opera d'arte. Più esatto ancora fu il Brandolese, che nella sua Guida di Padova (1795, pag. 249) ci trasmise del polittico quella descrizione, che poi passò nella storia dell'arte, dal Cavalcaselle al Testi: « L'altra (ancona) ha M. Vergine nel mezzo adorante il nato Gesù, che sta fra il Bue e l'Asinello: S. Giuseppe da un lato, un bel paesaggio da lontano, ecc. e ne' quattro laterali comparti altrettanti Santi. Vi si legge: « MCCCCXLVII Cristofalo da Ferrara Itaja. Antonio da Muran, e Zoane Alamanus P. ». Il Brandolese fu l'ultimo storico che conobbe il dipinto; il Moschini nella sua Guida di Padova (Venezia 1817) non ne fa più parola, donde il Gloria ed il Frizzoni arguirono che il polittico fosse stato portato altrove, quando nel 1810 fu soppresso il convento di S. Francesco. E non ebbero torto.

La preziosa ancona si trova, parzialmente in deplorevole stato di conservazione, nella cappella del castello di Konopischt nella Czeco-Slovacchia, ove alcuni anni addietro ebbi la fortuna di scoprirla e di procurarmi le fotografie, che qui riproduco, conscio di far cosa grata agli studiosi dell'arte italiana.



Fig. 2. - Giovanni d'Alemagna: Parte centrale del polittico. Konopischt, Castello.

Essa si divide, conforme le antiche descrizioni, in cinque parti (*fig. 1*). Nel centro la Vergine col Bambino, dinanzi alla stalla (*fig. 2* e *3*): sopra una greppia formata da un intreccio di vimini giace il Bambino e a lui davanti, ginocchioni, Maria con le mani giunte e il capo un po' chino; dalla stalla sbucano le teste del bue e dell'asinello, mentre dall'altro lato, come figura secondaria, si vede Giuseppe che dorme seduto, sorreggendo il capo con la destra. Quale scenario di fondo un paesaggio montuoso: erta si eleva una roccia a destra, ove due pastori pascolano delle bianche pecorelle, uno sta seduto e suona il flauto, l'altro, in piedi, volge lo sguardo a un angelo che volando gli si avvicina per comunicargli l'evento. Altri tre angeli uniti sopra un lembo di nube s'approssimano alla stalla. In alto, in rilievo di pastiglia dorata, è raffigurata la stella cometa. I quattro santi negli scomparti laterali si elevano come statue sopra degli zoccoli rosso-verdi: a destra S. Bernardino e S. An-

tonio (*fig. 4*), a sinistra S. Bartolomeo e S. Francesco (*fig. 5*). La scritta, incastonata nella cornice sotto il quadro centrale, è la seguente (*fig. 6*):

MCCCCXLVII. CRISTOPH. DFERARA
ITAIA ANTONIO DA MRA.
E IOHAE ALAMAN P.

La cornice è in gran parte rifatta e del tutto dorata a nuovo.

Quest'ancona ha un'importanza speciale: è l'ultima opera dei due maestri (Giovanni morì nel 1450 e la collaborazione di Antonio col fratello minore Bartolomeo nella tavola di Bologna risale, per quanto sappiamo, allo stesso anno) ed è forse quella dalla quale risulta più facilmente la diversità di stile fra i collaboratori: diversità ancor sempre di intricata definizione.

Se per punto di partenza per la conoscenza dello stile di Antonio prendiamo il polittico firmato e datato del Duomo di Parenzo, del quale, secondo la scritta, egli solo è l'autore (*fig. 7*), giungeremo senza difficoltà al seguente risultato: i quattro Santi della nostra ancona si approssimano stilisticamente a quelli di Parenzo, mentre ne differisce la parte centrale. Si confronti a mo' d'esempio il S. Francesco a destra della Madonna di Parenzo col S. Antonio del nostro polittico: il trattamento delle pieghe, la struttura del capo sino ai più minuti particolari non lasciano dubbio trattarsi di opera dello stesso artista. Vale la medesima cosa per il. S. Antonio ed il S. Bernardino, mentre le pieghe del mantello del S. Bartolomeo mi sembrano più ricche, più evolute di quelle delle vesti del S. Jacopo della pala di Parenzo, col quale peraltro il S. Bartolomeo può venire senz'altro paragonato. Questa differenza la si può ascrivere al periodo di tempo che corre fra la pala di Parenzo e quella di Padova; ma per attenuare la diversità di stile che si riscontra nei paludamenti delle due figure basta rivolgere l'attenzione al S. Cristoforo nel piano superiore dell'ancona di Parenzo, ove le pieghe della stoffa si allontanano dalle forme quasi trecentesche del S. Jacopo e si avvicinano col loro movimento al maestoso drappeggio del S. Bartolomeo. Le nostre quattro figure di Santi differiscono dal tipo caratteristico che nell'ancona di Parenzo riscontriamo nel Profeta con la scritta a sinistra della Madonna, nel S. Antonio Abate a destra nel piano superiore e, se voglia-



Fig. 3. - Giovanni d'Alemagna: Particolare della parte centrale.
Konopischt, Castello

mo, anche nel S. Nicolò di Bari a sinistra. Il tipo del suaccennato Profeta si ripete però tale quale nella figura del S. Giuseppe dormente nel centro della nostra ancona.

Del tutto differente dalla Madonna di Parenzo è quella del polittico padovano. Mentre nella prima riscontriamo evidente il tipo veneziano con non poche affinità con l'arte di Jacopo Bellini, risulta nella seconda a tutta prima l'elemento fabrianese. Donde possiamo dedurre non appartenere ad Antonio la parte centrale dell'ancona di Padova, bensì al suo collaboratore Giovanni. Una difficoltà ci offre il S. Giuseppe dormente. Ma perchè volere ammettere con gran parte della critica che l'ancona di Parenzo sia anteriore alla collaborazione dei due socii? La data su l'ancona di Parenzo è mal sicura e rovinata dai restauri. Chi vi legge 1440, chi 1442 o 1443 e chi 1448. La prima notizia della collaborazione risale al 1441, del quale anno il Sansovino descrive un polittico in S. Stefano a Venezia, ora smarrito; ma chi ci costringe a credere, che questo sia stato il primo prodotto della collaborazione dei due artisti?



Fig. 4. - Antonio Vivarini: Santi Bernardino ed Antonio. Konopischt, Castello

D'altro canto, se consideriamo l'ancona di Parenzo eseguita nell'anno 1442 o 1443, ciò che ci sembra probabile, risulta da sè che Antonio eseguì quest'opera nel periodo in cui egli era già associato a Giovanni. Dato ciò, la corrispondenza stilistica fra il S. Giuseppe della parte centrale dell'ancona di Padova e il profeta di quella di Parenzo sarebbe dovuta ad un influsso subìto da Antonio e ciò varrebbe anche per la figura del S. Antonio Abate nel piano superiore dell'istessa ancona.

Partendo sempre dall'ancona di Parenzo, possiamo con non grande difficoltà seguire il tipo della Madonna qui raffigurata nelle altre opere della collaborazione: nella S. Sabina e nelle due Sante martiri della stessa pala in S. Zaccaria in Venezia (1443), nella Madonna in trono dell'Accademia (1446), il cui viso un po' imbronciato trova riscontro in quello della S. Caterina dell'ancona di Parenzo (per

conseguenza è da ritenersi di Antonio anche la Madonna in trono col Bambino nella chiesa dei Filippini in Padova comunemente attribuita a Giovanni e quelle del Museo Poldi Pezzoli e della Pinacoteca di Città di Castello, attribuite alla collaborazione) e in modo evidente nel polittico di Brera. D'altro canto, ritenendo opera di Giovanni la Madonna dell' ancona padovana, non sarà difficile ritrovare le medesime sembianze nella Madonna della pala di S. Pantaleone e in quella dell' Annunciazione di S. Giobbe. Il tipo derivato dall'arte di Gentile da Fabriano non lo si può disconoscere: è quello dell'Adorazione dei Magi e delle predelle con la Natività e con la Fuga in Egitto a Firenze.

Fissati questi punti, possiamo avvicinarci al problema da un'altra via. Abbiamo constatato la corrispondenza stilistica fra le figure di Santi nell'ancona di Parenzo e in quella di Padova; con questa premessa non esiteremo ad attribuire al medesimo artista il S. Marco e la S. Elisabetta della grande pala in S. Zaccaria, mentre i due Santi vescovi dimostrano altro carattere, che a sua volta si approssima a quello del S. Gerolamo della pala con S. Sabina. Si confronti a mo' d'esempio questo santo con l'altro Gerolamo della tela dell'Accademia e si scorgerà tosto la differenza la quale diverrà ancor più chiara, se il Girolamo dell'Accademia verrà messo a paragone con il profeta dell'ancona di Parenzo. Il S. Gerolamo della pala di S. Sabina in S. Zaccaria trova d'altro canto perfetto riscontro nel Gerolamo seduto della pala di S. Pantaleone, mentre gli altri due padri della Chiesa dell'istesso dipinto facilmente si possono ritrovare sulla tela dell' Accademia. Maggior difficoltà risulta nell'attribuire i Santi dell'anconetta del Redentore in S. Zaccaria (1443), tuttavia le figure dei tre giovani Santi più si approssimano al tipo delle Madonne attribuite a Giovanni, che non a quelle dovute ad Antonio. I Santi del polittico di Brera mi sembrano invece tutti opera del pennello di Antonio.


Fig. 5. - Antonio Vivarini: Santi Bartolomeo e Francesco - Konopischt, Castello.

Ho tralasciato di toccare un fatto di non poca



Fig. 6. - Iscrizione dell'ancona di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna - Konopischt, Castello.

Fig. 7. - Antonio da Murano: La Madonna e Santi - Parenzo, Sagrestia della Basilica.

importanza: non conoscevamo sino ad ora nessuna opera accertata della collaborazione dei nostri due pittori con sfondo di paesaggio. La parte centrale del polittico di Padova ci dà ora campo di studiare il problema anche da questo lato. E qui fa d'uopo constatare di nuovo ed in primo luogo l'influsso sensibilissimo di Gentile da Fabriano. La scena con le rocce scoscese, con i pastori e le pecorelle, con gli angeli volanti sopra nubi e con la cometa in rilievo, ci rende inoltre possibile di attribuire a Giovanni così i quattro angeli che fiancheggiano la S. Sabina, come quelli che sorreggono il baldacchino della pala dell'Accademia e gli altri che si vedono a lato del trono della Madonna Poldi-Pezzoli. Non senza interesse è la corrispondenza fra la parte centrale del nostro polittico con la medesima scena nel centro della grande pala di Bartolomeo Vivarini all'Accademia di Venezia.

Ora sorge però un'ardua questione: i medesimi angeli, il medesimo paesaggio, la Madonna col Bambino, i Magi e il loro seguito del celebre dipinto del Museo di Berlino riuniscono in sè tutti quegli elementi stilistici, che, partendo sempre dall'accertata ancona di Parenzo, non vanno attribuiti ad Antonio Vivarini, bensì seguendo la via qui tracciata, a Giovanni d'Alemagna. A parte l'influsso del fabrianese, che nel quadro di Berlino più che in ogni altro dipinto è evidente, io non vi trovo verun elemento dell'arte di Antonio: i tipi giovanili della pala con S. Sabina non possono venir presi come punto di partenza per il confronto, perchè anch'essi non risultano derivati dal pennello di Antonio; al contrario, essi si avvicinano di molto allo stile di Giovanni. Un fatto solo potrebbe avvalorare l'attribuzione ad Antonio e sarebbe il confronto con i Santi del polittico del Vaticano, opera che Antonio eseguì da solo in tarda età (1464), quando Giovanni era già morto da quattordici anni. Ma nessuno, e con ragione, pensò mai di confrontare queste figure con quelle dell'Adorazione dei Magi del museo di Berlino, che si ritenne sempre anteriore alla collaborazione dei due maestri, mentre un confronto del quadro di Berlino con la pala di Parenzo ci dimostra senz'altro l'assurdo di questa opinione. La conoscenza del polittico di Padova, credo, potrà portar luce nella difficilissima questione: non errò certamente l'intuizione di quei critici che ravvicinarono il quadro di Berlino ai due socii veneziani; errarono però nell'attribuirlo ad Antonio e fantasticarono vedendo in esso un'opera anteriore alla collaborazione. L'Adorazione di Berlino portò in origine il nome di Gentile da Fabriano, poi quello di Bartolomeo Vivarini. Il Cavalcaselle l'attribuì ad Antonio, senza però conoscere l'ancona di Parenzo, che deve rimanere il punto cardinale per sciogliere il complicato nodo; il Morelli sanzionò l'attribuzione aggiudicando il dipinto agli anni 1435-1440. Di fronte a tanta sicurezza l'attribuzione divenne non soltanto certa, ma anche base di tutte le ipotesi, rendendo la questione sempre più aggrovigliata. In sostanza l'errore maggiore sta nell'appigliarsi tenacemente all'idea che Giovanni d'Alemagna abbia trapiantato in Italia lo stile patrio, di cui solitamente si cerca la localizzazione sul Reno, a Colonia. Ma ciò che dello stile renano si trova nelle opere di collaborazione dei due artisti è ben sommario ed è più o meno caratteristico non per un artista, ma per una intera corrente, come lo fu una generazione innanzi per le sculture dei Dalle Masegne e per quei veneziani che eseguirono i rilievi del S. Petronio di Bologna. Il roseto dietro la S. Sabina non bisogna andarlo a rintracciare sino al Reno: l'arte veronese può benissimo essere stata intermediaria. In Giovanni d'Alemagna, come vediamo ora, l'elemento dominante è dovuto a Gentile da Fabriano.

LEO PLANISCIG

(1) Ed. FRIZZONI, pag. 28.

(2) ROSSETTI. *Descrizione*, ecc., Padova, 1780, 166.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI.

LA MISSIONE ARCHEOLOGICA ITALIANA E I RECENTI SCAVI A CRETA.

I lavori della Missione archeologica italiana a Creta furono proseguiti dal capo della medesima, prof. Federico Halbherr, fino all'estate del 1914 per completare lo studio epigrafico dei monumenti di Gortina e l'esplorazione dell'antichissimo abitato, in mezzo al quale sorse il palazzetto minoico di Haghia Triada. Nello stesso tempo la nostra Scuola archeologica di Atene proseguiva gli scavi di Gortina per rimettere in luce, l'*Odeum*, nell'agorà, il Pretorio e il Santuario delle divinità egizie in vicinanza del tempio di Apollo Pitio. Ma tutti questi lavori vennero interrotti dallo scoppiare della guerra.

Solo l'anno scorso la Missione ha potuto riprendere la sua attività in Creta. Il prof. Halbherr, avendo trovato la più favorevole accoglienza all'idea che, nel momento in cui gli archeologi inglesi ed americani ritornavano sul campo della loro attività scientifica in Creta e i francesi si accingevano ad una nuova esplorazione presso Mallia, sulla costa settentrionale dell'isola, la Missione italiana non dovesse restare più a lungo assente, ottenne facilmente dal Sottosegretariato per le Antichità e Belle Arti e dal Ministero degli Affari Esteri i fondi necessari per la ripresa dei lavori. A riaprire la nostra stazione archeologica in Candia furono inviati il sottoscritto e il cav. Enrico Stefani col programma di compiere gli studi e i rilievi dello scavo dell'*Odeum* di Gortina e quelli del palazzo di Festòs, preparare i rilievi del Pretorio ed esaminare le condizioni degli altri scavi italiani



Fig. 1. – Gortina: Odeum veduto da Sud.

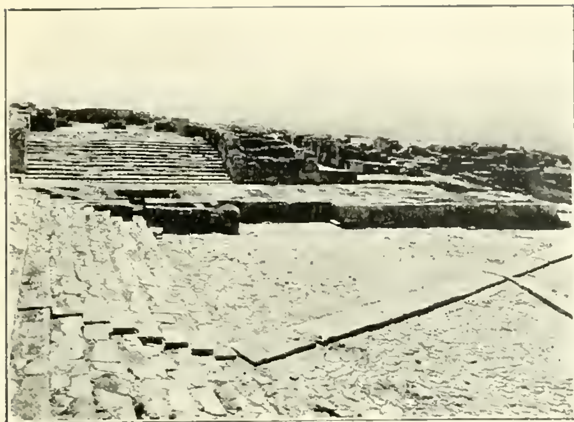


Fig. 2. – Festós: Il grande piazzale e l'accesso del Palazzo da Ovest.

in Creta, nonchè i risultati delle più recenti scoperte archeologiche fatte nell'isola dopo il 1914.

La missione del cav. Stefani e del sottoscritto è durata dal 20 di giugno al 23 di agosto 1921. Vollero agevolarla con le consuete loro cortesi premure così le nostre autorità, il console generale march. G. Bartolucci Godolini e l'agente consolare in Candia, cav. G. Corpi, come i due efori delle antichità cretesi, dott. G. Hatzidakis e prof. Stefano Xanthudidis, e il vescovo di Gortina.

Dopo alcuni giorni di sosta a Candia pel riordinamento dei materiali scientifici lasciati colà durante la guerra, il 6 di luglio la missione si recò a Gortina.

Tutti i nostri scavi nella grande città ellenica, poi divenuta capitale della provincia di Creta e Cirene, furono trovati in condizioni soddisfacenti. Il tempio di Apollo Pitio e il Pretorio col vicino santuario delle divinità egiziane e il ninfèo costituiscono un assieme grandioso di monumenti, i quali attestano l'importanza di quella città dal secolo VII a. C. fino all'epoca bizantina.

Il cav. Stefani eseguì la pianta d'assieme del Pretorio, la quale potrà essere fissata in tutti i dettagli allorchè sarà portato a compimento lo scavo dell'intera area acquistata dal nostro Governo.

All'*Odeum* nell'agorà furono necessari alcuni nostri lavori per ridare allo scavo quella perfetta sistemazione, la quale, non solo giova al godimento estetico della rovina, ma permette lo studio in ogni più minuto particolare. Peraltro durante la guerra lo stesso Governo ellenico, per le cure dell'Eforato cretese, aveva portato a felice compimento il progetto di mettere al sicuro la Grande Iscrizione delle Leggi, murata sulla faccia interna del muro perimetrale dell'*Odeum*, ricoprendola con una volta e chiudendone gli accessi (*fig. 1*).

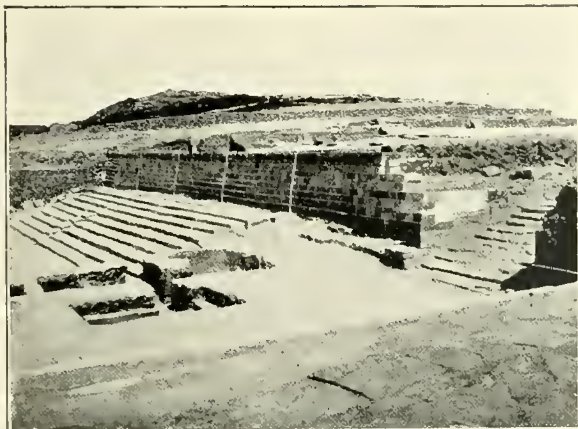


Fig. 3. – Festós: La scalinata teatrale e il muraglione della seconda terrazza.

Secondo il progetto grafico, fornito dal cav. Stefani, la volta moderna in laterizio, è stata impostata sopra il muro perimetrale dell'*Odeum* e su quello concentrico, sorretto dai pilastri laterizi che dividono i due ambulacri sottostanti alla cavea. La volta corrisponde dunque all'antica copertura dell'ambulacro maggiore, nel quale era visibile la Grande Iscrizione.

Gli sbocchi della parte coperta dell'ambulacro stesso sono stati chiusi con cancelli e così il più grande monumento epigrafico della civiltà ellenica, salvatosi attraverso tante disastrose vicende, è stato messo al riparo dai danni delle intemperie e dalle offese dei profani.

Per completare lo studio dell'*Odeum*, si resero necessari alcuni piccoli scavi così nei vani ad est di esso, come nelle incerte costruzioni all'angolo sud-ovest. Un saggio a sud del muro del *postscaenium* per stabilire se continuassero in quella direzione sia la gradinata del lato ovest dell'edificio rettangolare, d'epoca ellenistica, sia la curva del muro perimetrale dell'*Odeum* (cfr. pianta in *Annuario della Scuola di Atene*, I, 1914, p. 375), diede risultato negativo, in quanto mise in luce soltanto alcuni blocchi rozzi alla profondità di m. 1,80 sotto l'*euthynteria* dello stesso muro del *postscaenium*.



Fig. 4. – Festós: Parte del cortile centrale e scala d'accesso al primo piano del palazzo.

Invece lo scavo a sud-ovest dimostrò che non soltanto lungo il lato meridionale, ma anche lungo quello occidentale, almeno pel tratto sud, si stendeva un ampio porticato, del quale si conservano le fondamenta con le basi delle colonne. Rimosse alcune tombe cristiane allineate da nord a sud, e tutte orientate in modo che la testa dei cadaveri era a ovest, si trovarono, sotto, le grandi lastre in calcare dell'*euthynteria* di un muro, paralleli al quale, più a ovest, si conservano grossi blocchi quadrangolari in calcare che dovettero servire come basi di colonne. Le fondazioni del portico sono fatte con robusti muraglioni in *opus incertum*, i quali servivano pure ad arginare le piene del Leteo, che scorre lì sotto.

Il pavimento del portico occidentale era allo stesso livello di quello del *postscaenium* ed egualmente ornato con mosaico policromo; al-

Fig. 5. – Haghia Triada: Il palazzetto e il villaggio da Sud con veduta dell'Ida.

l'epoca romana non esisteva quel muretto arcuato, col quale (forse in epoca bizantina), prolungando la curva del muro perimetrale, avevano chiusa la comunicazione fra il *postscaenium* e il portico occidentale.

Ultimati i rilievi della pianta, della sezione e dei dettagli architettonici dell'*Odeum*, il 7 di luglio trasportammo la nostra stazione sull'acropoli di Festòs, innanzi al palazzo minoico.

Questo si conserva in tutta la sua magnificenza: il grande piazzale occidentale, colla scalinata teatrale e lo scalone di accesso al primo piano offrono una delle più solenni visioni del mondo minoico (*figure 2, 3, 4*). Mentre si completavano anche qui lo studio e i rilievi, si provvide alla sistemazione dello scavo sulla china meridionale: non soltanto fu chiarita la disposizione di un vano all'angolo sud-est, che



Fig. 6. – Haghia Triada: Il villaggio e il palazzetto da Nord.



Fig. 7. – Haghia Triada: Scalinata d'accesso al Piazzale dei Sacelli.



Fig. 8. – Haghia Triada: Scalinata dei Sacelli dopo il restauro.

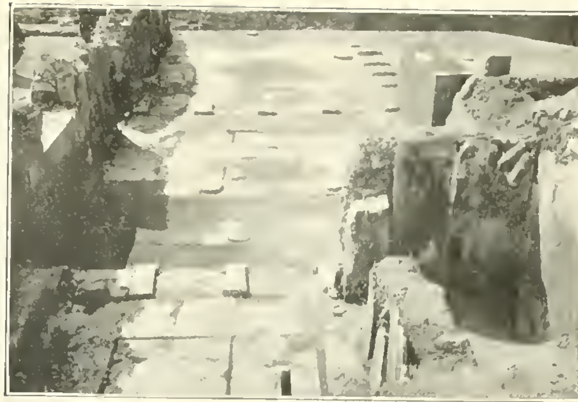


Fig. 9. – Haghia Triada: Sale e portici del palazzetto a Ovest.

i trovamenti fittili fanno attribuire all'epoca della prima costruzione del palazzo, ma si potè anche meglio delimitare l'area del tempio ellenico, sovrapposto alle costruzioni minoiche.

Altri scavi furono praticati nel grande piazzale occidentale superiore, del quale si accertò l'estensione verso ovest all'epoca della prima costruzione del palazzo e si studiarono ancor meglio le sovrapposizioni. All'epoca ellenica, come già si vide, buona parte di esso venne occupato da modeste abitazioni, delle quali alcune sopravvissero fino all'epoca romana. Per l'uso di tali abitazioni serviva una cisterna che abbiamo scoperto quest'anno nell'angolo sud-est del piazzale. È fatta, come le altre dell'acropoli festia, a forma di bottiglia, avente alla bocca il diametro di m. 0,80 e conserva tutto il suo rivestimento in calcestruzzo. Raccoglieva l'acqua del piazzale, che in parte prima passava e si depurava in una vaschetta, profonda m. 0,70, avente un foro di comunicazione con la cisterna.

Di alcune tombe, affioranti nella parte nord del piazzale, si è accertata l'epoca: scavate nel vergine, con le pareti e la copertura a lastre di calcare, contengono il solo cadavere, con la testa a ovest, senza alcuna suppellettile; appartengono ad epoca bizantina se non anche veneziana.

Lo scavo di Haghia Triada, che, per la scoperta del villaggio minoico, a nord della villa principesca, e per la vicinanza delle grandi tombe a cupola, si deve annoverare tra i più complessi e grandiosi di tutta Creta, si mantiene pure in soddisfacenti condizioni (*figg. 5, 6*); i restauri, solidamente compiuti dalla nostra Missione, hanno assicurato la stabilità dei muri e delle imponenti gradinate (*figg. 7, 8*), ma, come più o meno in tutti gli altri palazzi cretesi, hanno sofferto per le intemperie le belle lastre di gesso alabastrino, le quali ornano le pareti e i pavimenti delle sale (*figg. 9, 10*). L'eforato cretese ha adottato la misura provvisoria di ricoprire i pavimenti con uno strato di terra, ma questo espediente toglie alle costruzioni minoiche uno dei suoi ornamenti più singolari. Alcuni restauri dovrà eseguire la nostra Missione per restituire a tali sale il loro primitivo decoro.

Il piazzale dei sacelli, sopra il palazzo, ed il lungo edificio a pilastri che forma l'*agorà* del villaggio minoico (*fig. 11*), sono stati minutamente studiati dal cav. Stefani, il quale valendosi dei molti dettagli, venuti in luce negli scavi complementari del 1914, e delle varie rappresentazioni di edifici e di sacelli negli affreschi dei palazzi cretesi, ha potuto tracciare due tentativi di ricostruzione (*figg. 12, 13*), che meritano tutta l'attenzione degli archeologi.

Le sculture in calcare dipinto del tempio ellenico arcaico di Prinià, riferibili al secolo VII a. C., sono state restaurate ed esposte, a cura della direzione del Museo di Candia, nelle sale della nuova ala occidentale del Museo (*fig. 14*).

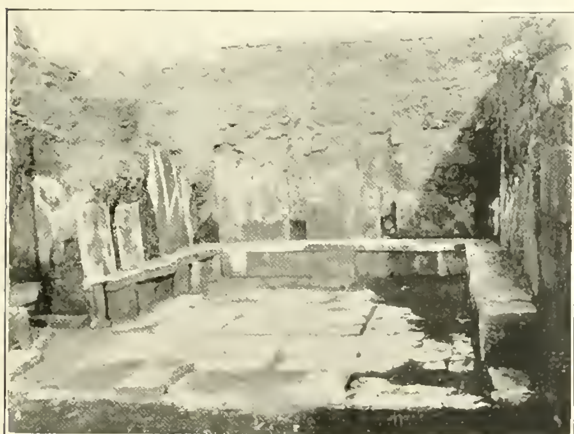


Fig. 10 – Haghia Triada: Il megaron del quartiere occidentale.



Fig. 11. – Haghia Triada: L'Agorà Minoica da Nord.

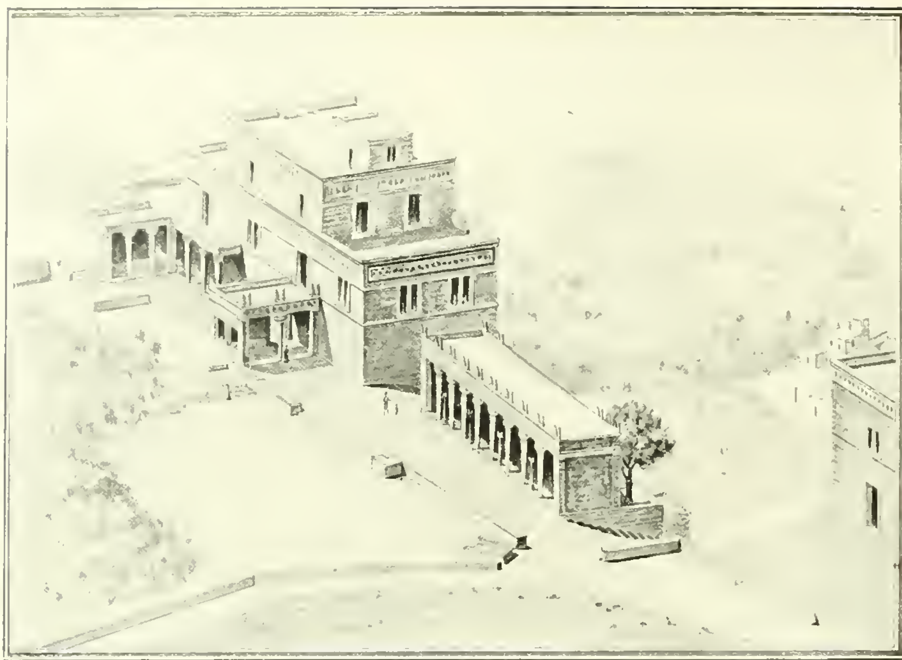


Fig. 12. – Haghia Triada: Ricostruzione del piazzale dei Sacelli con gli edifizi del lato Nord.



Fig. 13. – Haghia Triada: Ricostruzione dell'Agorà Minoica da Nord.

Sulla parete di fondo della terza sala si vede il fregio coi cavalieri che ornava la facciata del tempio; i frammenti dell'architrave della porta della cella, singolare architrave scolpito e sormontato a ciascuna estremità da una figura muliebre seduta, - ricomposti e completati nelle parti mancanti, sono stati disposti in modo da riprodurre sull'ingresso alla terza sala, la porta del tempio di Prinià, quale cercammo di ricostruirla in base ai particolari della pianta e alla ricomposizione dei frammenti (Cfr. *Annuario della Scuola di Atene*, I, 1914, tavole V e VI) e Th. Fyfe, in *Journ. of the R. Institute of Brit. Arch.*, XXVII, 1920, p. 463. Però non crediamo del tutto giusto il restauro fatto nel Museo di Candia, in quanto esso ammette nel bassorilievo, sopra ciascun lato dell'architrave, quattro animali verso destra e quattro verso sinistra.

Dell'architrave, il quadro meglio conservato è quello a destra, nella *fig. 14*, che, circoscritto dal listello su tutti e quattro i lati, comprende solo tre leoni verso sinistra; altrettanti dovevano essere gli animali incedenti in senso inverso, e quindi nel mezzo, al posto del capitello, conveniva lasciare uno spazio che non sappiamo come fosse riempito.

Inoltre nel restauro del Museo di Candia è stato omesso il sostegno centrale dell'architrave, sostegno che molto probabilmente si potrebbe ricostruire con alcuni frammenti di colonnina in calcare, a sezione ellittica, trovati nell'interno della cella del tempio e da noi descritti nell'*op. cit.* a p. 64, senza però fare ipotesi circa la loro destinazione.



Fig. 14. – Museo di Candia: La porta del Tempio di Prinià ricostruita.

Prima di lasciare Creta, la nostra missione visitò i recenti scavi eseguiti nell'isola a cura dello stesso eforato cretese, lungo la costa settentrionale, ad est di Candia.

A circa 12 chilometri da questa città, presso il *Kokòn óros*, nella località detta il *Chàni di Niros*, vicino alla riva del mare, l'eforo, prof. Xanthudidis, nel 1919, rintracciò e mise allo scoperto un piccolo palazzo o *megaron*, del principio della tarda epoca minoica, e cioè contemporaneo ai palazzi ricostruiti di Cnossòs e di Festòs. Il palazzetto che, per dimensioni, disposizione interna e decorazione, somiglia a quelli di Haghia Triada, di Gurnià e di Tilisso, si compone di quaranta stanze, di corridoi e due cortili, con una vasta area lastricata ad est, di dove era l'accesso principale. Tutti i vani scoperti sono al primo piano, ma ben si conservano le scale che conducevano al piano superiore. La pianta e i dettagli architettonici si rilevano con perfetta sicurezza, aggiungendo preziosi elementi alla conoscenza della architettura minoica. Oltre alle tipiche sale con banchi in gesso lungo le pareti, ai corridoi che girano ad angolo retto, agli stipiti delle porte fatti con ritti di legno e infrapposta muratura, fondata su blocco di gesso con dente, vi si notano vani con tramezzi, costituiti da grandi mattoni crudi, posti per ritto e intonacati.

Oltre a vasi dipinti, che appartengono tutti alla migliore epoca tardo-minoica, lo scavo ha rimesso in luce dieci piccole tavole da offerta o bracieri, rotondi, con tre piedi. Sono tutti di argilla cruda, rivestiti con intonaco di calce, dipinto a fondo bianco con cerchi rossi e neri. Notevoli anche alcune lampade in steatite e, soprattutto, quattro doppie asce in lamina di bronzo, simili a quella proveniente dal sacello del palazzetto di Haghia Triada, ma molto più grandi (la maggiore è lunga m. 1,20), tutte trovate in uno stesso vano, circostanza che, aggiunta al rinvenimento delle dieci tavole da offerta, fa pensare alla dimora di un sacerdote o di un fornitore di oggetti pel culto.

Pochi metri a nord-est del piccolo palazzo, lo stesso prof. Xanthudidis aveva scoperto nel 1918 una grande tomba a camera, scavata nella roccia, traendone piccoli coltelli di bronzo, alcuni ornamenti d'oro, e molti vasi fittili riferibili al periodo minoico primitivo, corrispondente a quello della c. d. civiltà cicladica. Tra i vasi fittili ne vediamo, per la prima volta a Creta, parecchi in forma di tazze, d'impasto grigionerastro, come affumicato, con superficie lisciata e decorazione impressa a stecco; essi ricordano i c. d. vasi *minii* della Beozia e d'altri luoghi del continente ellenico, nonchè i buccheri etruschi.

Ancora più a est, a circa 45 chilometri da Candia, non lungi dal moderno villaggio di Mallia, l'eforo dottor Chatzidakis iniziò nel 1919 il grandioso scavo di un altro palazzo principesco, di epoca medio minoica, e, a quanto pare, proprio del periodo durante il quale avveniva la ricostruzione dei palazzi di Cnossòs e Festòs. Sebbene neppure tutto il perimetro sia stato accertato, mancando ancora tracce sicure del limite orientale dell'edificio, tuttavia si può dire che questo aveva un'estensione non inferiore a m. 110 × 80. Del più grande interesse è la perfetta analogia tra la facciata occidentale del nuovo palazzo e quelle dei palazzi di Cnossòs e di Festòs. Anche a Mallia si ritrova un grande piazzale lastricato a ovest; da quella parte, il muro esterno dell'edificio, poggiato sopra una *euthynteria* sporgente a guisa di gradino, è fatto inferiormente con grandi blocchi di calcare bene squadrati e ben connessi, i quali peraltro erano intonacati con calce, come la parte superiore del muro, in cui erano impiegati mattoni crudi fra intelaiature di legno. Gli stessi caratteri presentano i tratti scoperti delle facciate settentrionale e meridionale, nelle quali, come ad ovest, si riscontrano quelle rientranze ad angolo retto che sono caratteristiche dei prospetti di edifizi minoici.

Nell'ala occidentale del palazzo di Mallia si trovano lunghi vani

allineati da est a ovest sui lati di un corridoio, che ricordano i magazzini disposti nella stessa regione del palazzo di Cnossòs; i loro muri perimetrali sono assai spessi e poderosi, in quanto dovevano servire di sostegno al piano superiore, costituiti da grandi mattoni crudi, simili a quelli di Festòs, o da sassi uniti con malta terrosa. Per i pavimenti, la terra spianata e battuta, fu ricoperta con uno strato di calce e rena, cui si sovrappose un sottile intonaco dipinto in bianco. Ai palazzi di Cnossòs e di Festòs ci richiama pure un pilastro quadrangolare di un metro di lato, a blocchi di calcare, uno dei quali reca il segno della doppia ascia, profondamente intagliata. Altre marche su blocchi, pure grandi e rozze, ricordano quelle che si vedono nelle costruzioni più antiche degli altri due palazzi. Un segno era pure inciso sopra un frammento di ziro.

Ma dal palazzo di Mallia che, distrutto da incendio, forse rimase poi a lungo visibile, ogni suppellettile venne asportata, sicchè vi si trovarono soltanto alcune sottili lamine d'oro (molte altre avevano trovato prima i contadini che diedero al luogo il nome di (*Chrysòlakkos*), pochi oggettini di bronzo e di osso e molti frammenti di vasi dipinti, riferibili proprio alla fine del periodo medio-minoico e a principio del tardo-minoico.

La nuova scoperta del dott. Chatzidakis (che dovrà esser completata) desta uno straordinario interesse, in quanto ha messo in luce non già un edificio di carattere privato, come quello ricordato sopra, ma un vero e proprio palazzo principesco, onde si dovranno forse modificare le nostre idee sull'ordinamento politico di Creta nell'età minoica, rinunziando all'idea dell'esistenza di due principati con sedi a Cnossòs e a Festòs.

Intorno al palazzo di Mallia, cui non si sovrapposero edifizi di epoca più recente, appariscono tracce di una estesa città e di tombe contemporanee. Soltanto a tre o quattro miglia, a ovest, esistono rovine di una città di epoca tardo-minoica.

Per la scuola francese di Atene il sig. Renaudin ha iniziato quest'anno uno scavo nella zona compresa tra il palazzo di Mallia e la spiaggia del mare; ivi già nell'agosto scorso vedemmo apparire i muri perimetrali di un grande edificio quadrangolare, con ingresso a ovest; ancora non ne appariva chiara nè la destinazione, nè l'epoca, probabilmente minoica.

LUIGI PERNIER.

RESTAURI - RIORDINAMENTI - RINVENIMENTI.

GENOVA. — *Palazzo Spinola*. È stato completato il restauro della decorazione pittorica che riveste per intero il vestibolo terreno del Palazzo Spinola, in Via Garibaldi, opera di sobrie ma elette forme del cinquecento maturo, che di recente è stato in parte adattato a propria sede da un istituto bancario, il Crédit Commercial de France. Questo adattamento, sotto vari aspetti, può dirsi provvido, poichè mentre era agevolmente consentita l'installazione della banca nell'originario cortile centrale, ridotto a salone coll'antica struttura architettonica, veniva direttamente provveduto ad una miglior sorte dell'edificio, col ridonare al primitivo aspetto il signorile ingresso, attorno al quale si sono particolarmente svolte, in questa prima fase di lavori, l'iniziativa e l'opera patrocinata dal nominato istituto.

Questa decorazione, che rispecchia schiettamente lo stile ed il carattere dei frescanti genovesi dell'estremo cinquecento, si può assegnare alla scuola dei Calvi, e, con qualche presunzione, per quan-



Genova. - Restauro del Palazzo Spinola.



Genova. - Restauro del Palazzo Spinola.

to le memorie delle antiche guide genovesi siano piuttosto incerte, a Lazzaro Calvi. Dello stesso Lazzaro è l'eletta decorazione frescata sulla fronte del palazzo, di cui restano notevoli vestigia che assai meglio rivelano il suo talento ornamentale. La decorazione ora ripristinata occupa e riveste per intero le pareti e le volte dell'ampio vestibolo quadrato e dell'andito. Nelle pareti dell'atrio, un sobrio partito di finta architettura, dove spiccano in ampie nicchie, in abito marziale romano, ed in animati atteggiamenti di comando, le sei figure dei più antichi uomini di guerra, fondatori del potente casato degli Spinola, da Oberto, figlio di Guglielmo, capitano di Genova dal 1270 al 1295, a Gherardo, ammiraglio di Re Roberto dal 1332 al 1334, opere queste di limitato pregio formale, ma di ottimo carattere ornamentale e di semplice ed intonata policromia, che contribuiscono perfettamente al signorile aspetto dell'ampio vestibolo, destinato a commemorare i più salienti eventi militari degli Spinola.

È in questa parte che ha dovuto maggiormente soffermarsi l'opera di restauro, a motivo dei ripetuti danni patiti per gli adattamenti assai inopportuni ai quali, fino a questi ultimi tempi era stato adibito l'atrio dello storico palazzo. Le tracce rinvenute sotto le ripetute imbiancature ed anche verniciature che avevano per intero ricoperto le pareti contro le quali erano state addossate botteghe, sono state tuttavia sufficienti per ottenere una completa reintegrazione di questa parte della decorazione. Sulla volta invece l'opera ha potuto limitarsi ad un'accurata ripulitura degli affreschi, che qui costituiscono la parte più artisticamente interessante della decorazione, e dove l'opera della scuola dei Calvi meglio si riconosce. La parte superiore è scompartita da lunette dove si affacciano mezze figure di ritratti di casa Spinola; e tra queste si diparte un sistema di sbocchi e di voltine di ricca ornamentazione, dove campeggiano le otto raffigurazioni della Virtù, che raggiano e si ricongiungono alla grande medaglia centrale ottagona. Qui compare in una tumultuosa e piuttosto faragginosa composizione, l'ampia scena della battaglia di Lucca: un cozzare di armati dove il gonfalone degli Spinola, retto da Gherardo, Signore di Tortona, trionfa sul giglio dei fiorentini.

Altri episodi ed imprese di guerra degli Spinola compaiono sulla medaglia e le cartelle decoranti la volta dell'andito, nelle cui pareti e sovraporte è stata del pari ripristinata la decorazione secondo l'originario aspetto. Colla ricostruzione del pavimento del vestibolo, giusta il primitivo carattere, il signorile ingresso del palazzo verrà così ricomposto, in piena rispondenza al decoro artistico che merita la dimora degli Spinola ed in grazia all'iniziativa ed al buon volere dell'Istituto che ha pienamente compreso il dovere che gli incombe prendendo stanza in questa nobile sede genovese.

LEGNANO: *Chiesa di S. Magno.* — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha contribuito per la somma di L. 2000 alle spese sostenute dalla Fabbriceria della Chiesa di S. Magno in Legnano per lavori compiuti nell'interno del monumento colla ripulitura e il restauro della Cappella Maggiore frescata dal Lanino.

URBINO: *Restauri a dipinti.* — A cura del prof. Gualtiero De Bacci Venuti è stato eseguito nella Chiesa collegiata di Cingoli il restauro del polittico di Antonio da Fabriano, e nella Chiesa parrocchiale di Serrapetrona il restauro del polittico di Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino.

SIENA: *Chiesa di S. Cristoforo.* — Questo Ministero ha concesso il contributo di L. 5000 al Municipio di Siena per i lavori di ripristino e consolidamento del Chiostro e della parete absidale della Chiesa di S. Cristoforo. Il restauro, assai importante, è già ultimato e ottimamente riuscito.

FONDI: *Restauri a dipinti.* — Nella Chiesa di S. Maria a Piazza di Fondi sono stati restaurati dal sig. Pasquale Chiarello il dipinto della « Pietà » e il pregevole e noto trittico di Cristoforo Scacco rappresentante in centro la Natività e ai lati S. Marciano e S. Michele Arcangelo.

S. EGIDIO DI MONTE ALBINO: *Chiesa di S. Maria Maddalena.* — Il pregevolissimo pulpito in legno esistente nella Chiesa di S. Maria Maddalena è in stato di grave deperimento per l'opera distruggitrice del tarlo, che ha logorato alcune parti delle sculture; si sta procedendo ora ai lavori di completo restauro mediante imbibizioni ed iniezioni di oli e carbolineum e il rifacimento delle parti mancanti.

MATELICA: *Museo Piersanti.* — È stato compiuto il riordinamento del Museo Piersanti.

Come è noto, questa notevole collezione d'arte aveva ricevuto assetto alcuni anni or sono in modo poco soddisfacente, perchè non si era esercitata alcuna azione selettiva e si erano frammischiate opere pregevoli di curiosità, documenti artistici espressivi e ricordi storici talora modesti.

Nel nuovo assetto si è inteso a distinguere gli oggetti in due gruppi, uno comprendente opere d'arte, l'altro ricordi storici e curiosità; i primi sono stati disposti in serie organiche e con qualche nobiltà, in sale presentate come quelle di un appartamento.

Nella recente disposizione, il Museo risulta così: *Atrio* e *scale:* cassapanche; *Vestibolo:* nature morte, paesaggi, tavoli poligonali e sgabelli secenteschi; *Salone:* gobelin con la storia di Enea, nature morte, paesaggi, seggioloni e tavolini cinquecenteschi e seicenteschi: *Camerette contigue:* 1ª libreria: stampe, sgabelli; 2ª: disegni, maioliche, mobili antichi; *Terza* e *quarta sala:* dipinti quattrocenteschi, tovaglie perugine del secolo XV, una scultura in avorio coeva, Crocefisso romanico di S. Autizio, savonarole quattrocentesche; *Quinta* e *sesta sala:* dipinti dal Cinquecento al Settecento, arazzi secenteschi, mobili e sopramobili; *Galleria:* stampe.

Sono in totale nove ambienti. Negli altri sono distribuiti gli oggetti che non hanno importanza artistica ad eccezione di tre o quattro che, per ragioni varie, non si son potuti comprendere nella prima teoria di sale. Di questa seconda parte del Museo, la Sopraintendenza competente si è preoccupata ben poco; la Galleria delle stampe delimita idealmente due mondi intimamente diversi.

SANSEVERINO: *Pinacoteca Civica.* — La Civica Pinacoteca di Sanseverino, istituita nel 1870, era tenuta come un magazzino, ove le opere giacevano accatastate, nella speranza di poterle un giorno trasferire in più ampi locali. Nè l'azione finora spiegata per riuscire almeno a un decoroso assetto aveva sortito esito favorevole. Finalmente la Sopraintendenza alle Gallerie delle Marche è riuscita ad avere il consenso dell'Amministrazione comunale per fare opera di ordinamento; col contributo finanziario del Ministero della Pubblica Istruzione la pinacoteca è già stata completamente riordinata, si sono operate larghe selezioni e spostamenti, si è anche compilato un catalogo; si sono eseguiti lavori di tinteggiatura alle pareti, di pulitura alle porte e al mobilio, e si sta procedendo al restauro dei dipinti migliori e più danneggiati.

MESSINA. *Inaugurazione del Museo Nazionale.* — Il giorno 29 gennaio, fu inaugurato, nella sua sede provvisoria, il Museo Nazionale d'arte medioevale e moderna.

Come è noto, le ricche collezioni sono formate col materiale proveniente dal vecchio Museo Civico e dalle rovine delle chiese distrutte dal terremoto nel 1908.

Però non tutto si è potuto esporre, data la ristrettezza dei locali appositamente adattati a spese dell'Amministrazione, e dato pure che il lungo lavoro di restauro ai dipinti, danneggiati dal disastro, è ancora in corso.

I vasti cortili esterni contengono numerosi frammenti architettonici recuperati tra le rovine del terremoto oltre a una interessante serie di stemmi e d'iscrizioni lapidarie riferentisi ad edifizi importanti della città.

La Pinacoteca comprende cinque grandissime sale, dai primitivi ai settecentisti. Fra i primi sono notevoli i pittori locali con influenze ora bizantine, ora fiorentine, ora umbro-marchigiane. Una tribuna è stata dedicata al massimo pittore messinese Antonello, che vi figura col suo grande polittico proveniente da San Gregorio, firmato e datato. In questa sala è anche esposto un buon gruppo di pitture fiamminghe fra cui notevolissimo il San Giovanni attribuito al Civetta.

Nella sala del cinquecento, dove troneggia in centro la magnifica Scilla del Montorsoli, si notano alcune pitture del De Saliba, una Natività che tradizionalmente si crede eseguita da Polidoro da Caravaggio, ed un gruppo di quadri di diverse scuole italiane, fra cui ammiratissimo un Allori.

I pittori messinesi del seicento, come il Rodriguez, il Quagliata, il Barbalonga, figurano in un salone, nel cui centro è un grandioso archetipo in legno del palazzo municipale, opera nobilissima del messinese Minutoli, distrutta dalla mina dopo il terremoto.

Nella sala seguente sono alcuni dipinti del Caravaggio, fra cui una Natività originalissima, ed un grandioso Batoni rappresentante San Giacomo tratto al martirio.

Alla Pinacoteca fa da chiusa una bella sala dedicata al valente incisore messinese Tommaso Aloisio Iuvara, ed ai suoi scolari.

Il Museo comprende una grandiosa sala di scultura, con superbi monumenti sepolcrali, un'altra di maioliche (magnifica collezione di vasi da farmacia di fabbrica di Castel Durante proveniente dal grande Ospedale Civico di Messina), molti paramenti sacri, bronzi, intarsi in marmo, (cospicui quelli di San Nicola e di San Gregorio) mobili di chiesa, ecc.; ed un'altra ancora di argenterie, paliotti in argento e in seta, bellissimi bronzi, fra cui il grandioso monumento Cibo.

S. FELICE DI SCOVOLO: *Scoperta di affreschi.* — Nella Chiesa del Carmine in S. Felice di Scovolo, in seguito a indagini praticate sulle pareti della Chiesa dal parroco del paese, incoraggiato dal Sopraintendente ai Monumenti, si sono ricuperati importanti affreschi.

Le diverse figurazioni della navata maggiore sembrano tutte da collegarsi in un solo ciclo grandioso di Santi, probabilmente cari in special modo all'ordine che fondò la bella chiesetta su uno stile che è il preferito degli ordini mendicanti.

Il pittore che ha lavorato nella nave (come quello del quale poche figure appaiono nel presbiterio e che riteniamo della prima metà del Sec. XIV), è senza dubbio ispirato dalla scuola veronese e rispecchia forme venute in uso verso la fine del Sec. XVI. Senza essere un grande artista ha certamente tutti i pregi di vivezza e di festosità coloristica che sono proprie alla sua scuola.

Oltre al grande valore artistico le pitture sono notevolissime anche dal punto di vista iconografico ed agiografico.

In breve la intera decorazione pittorica potrà essere rimessa in luce.

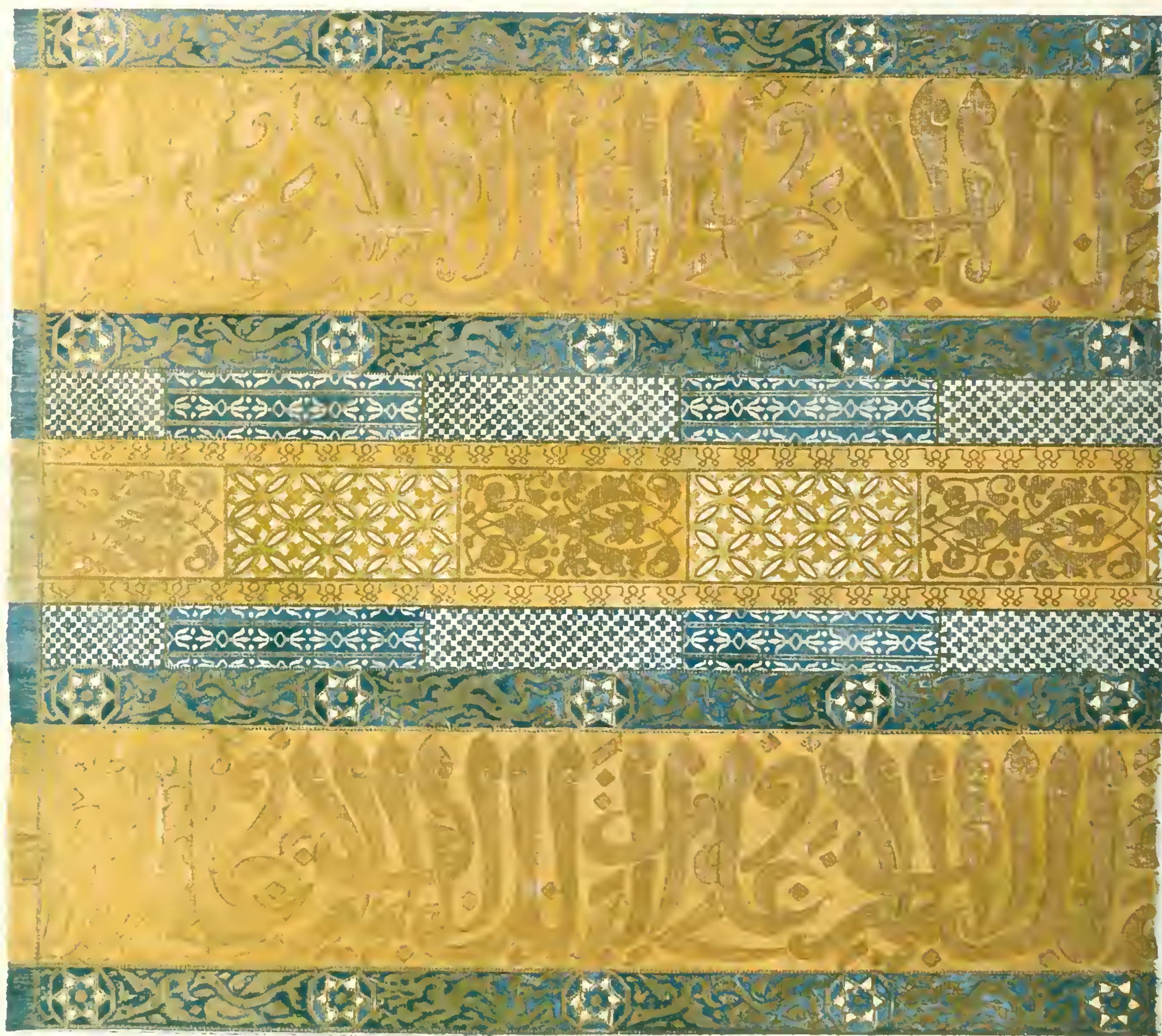
OSTIA. — Negli scavi che si stanno conducendo in Ostia nella larga piazza innanzi al Tempio di Vulcano, che si ha ragione di ritenere sia il Foro dell'antica città, son venuti alla luce numerosi grandi frammenti di decorazione architettonica in marmo, e frammenti di due grandi statue. L'impressione prima fu che si trattasse di una ripetizione del caso malauguratamente in Ostia assai frequente di marmi adunati da più parti intorno a un forno di calce medievale; ma la scoperta completa ha mostrato che i frammenti architettonici appartengono tutti a uno stesso edificio e sono rimasti sul posto, così come sono caduti probabilmente in seguito ad incendio, tanto che sotto uno di essi si può vedere l'antica strada sfondata dalla caduta. Si è perciò nelle vicinanze di un edificio che può essere un tempio, le cui parti murarie sono però quasi del tutto rase al suolo; questo, oltre ai consueti danni, presenta anche lo sconvolgimento recente di scavi del principio del secolo passato che si sono arrestati a brevissima distanza dal gruppo di marmi ora rinvenuti. Può darsi che ricerche nei magazzini dei Musei Vaticani e Lateranense, dove le cose rinvenute ad Ostia erano in quei tempi trasportate, possano mostrarci frammenti delle decorazioni stesse.

VITERBO: *Rinvenimento di un torso di statuetta.* — Il professor Rodolfo Angelini, lavorando intorno alle fondazioni di una sua casa, ha rinvenuto un torso di statuetta marmorea, riproducente il notissimo tipo della Afrodite di Cnido. Il prof. Angelini ha offerto in dono la statuetta al Museo Civico di Viterbo.

TIVOLI: *Ponderarium.* — Negli ultimi mesi, facendosi un piccolo cavo intorno alle pareti esterne del Ponderarium di Tivoli per meglio preservarlo dai danni dell'umidità, si rinvenne un frammento di statua in marmo. Allargati i cavi, venne a scoprirsi una stanza absidata con pavimento a piccoli rettangoli di marmo bianco separati da listelli di ardesia, e con pareti ricoperte di affreschi (festoni di fiori) sopra basso zoccolo marmoreo. Nel centro dell'abside era *in situ* una base per una statua seduta, e sul pavimento stesso vennero rinvenuti i frammenti della statua che ricomposti la restituiranno quasi intera. Si tratta di una superba statua seduta alquanto maggiore del vero col torso nudo e con un mantello avvolto con ricco partito di pieghe sulle gambe. La testa, scolpita a parte, è un vigoroso ritratto di vecchio, forse Augusto o Claudio in tarda età. A terra fu pure rinvenuta un'iscrizione frammentaria che ricorda che il piccolo edificio fu dedicato per la salute e il ritorno di Cesare Augusto, formula che disgraziatamente non è sufficiente a determinare il nome dell'imperatore onorato. Lo scavo fu condotto dall'Ispettore Dr. Valle, e la R. Sopraintendenza ai Monumenti provvederà alla conservazione e alla protezione dell'importante edificio scoperto.

NAPOLI: *Rinvenimento di cannoni in bronzo.* — Durante i lavori di scavo eseguiti per la R. Capitaneria nel porto di Napoli dalla Ditta Almagià sono stati rinvenuti due cannoncini in bronzo. Esaminate le iscrizioni, le date, gli stemmi che si osservano nelle culatte di essi, si accertò che detti cannoni appartengono all'epoca della dominazione spagnola. La Ditta Almagià ha ceduto gratuitamente gli oggetti ricuperati a favore del Museo Nazionale di S. Martino, che così viene ad accrescere la collezione di ricordi storici napoletani, la quale ha necessità di completarsi in tutto ciò che ha riferimento alla vita militare.

Achille Clerici: Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C, Milano*



IL MOTIVO DEL VELO FUNEBRE DI CANGRANDE
MANIFATTURA PERSIANA O MAMELUCCA



Fig. 2. – Velo che copriva il volto di Cangrande.

LE STOFFE E LE VESTI TOMBALI DI CANGRANDE I DELLA SCALA [1]

Ricorrendo il secentenario dantesco per espresso desiderio di alcuni cittadini del luogo, il dì ventisette del passato luglio, aprivasi in Verona nella chiesa di Santa Maria Antica la tomba di Cangrande I della Scala, nella tacita ardita speranza di rinvenirvi qualche ricordo che al culto di Dante si riferisse. La speranza fu vana, ma in compenso si poterono riconoscere, insieme alla salma mummificata, alcune belle stoffe vive e palpitanti, che all'epoca di Dante, dopo secoli di oscuro silenzio, ci richiamano con flebili note di colore e squilli d'oro...

Nel loro complesso, quali le vidi provvisoriamente sciorinate nel Museo Civico di Verona che le ospita, si presentano in gran parte immuni dal tempo, e alcuni tratti di esse sembrano appena svolti dalle pezze d'un qualche «mercante di gran traffico d'opere di drapperie» presente il signore del luogo.

Ed ora, fuori da ogni estrinseca distrazione, facciamo omaggio al felice ritrovamento dandone precisa notizia [2].

Undici sono i tipi tessili, di cui quattro precipui, ed eccone intanto un puro elenco:

A) Tre grandi frammenti di leggera seta paglierina, fregiata d'oro con iscrizioni arabe (*fi-*

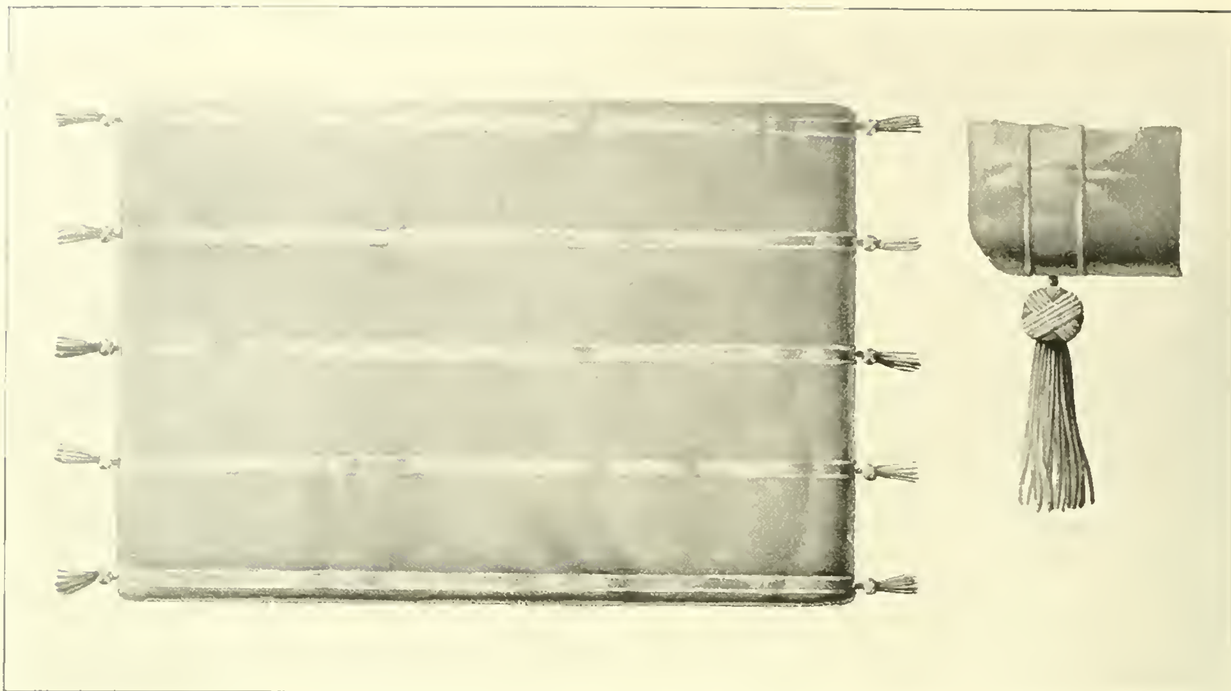


Fig. 3. – L'origliere di Cangrande (*in pristinum*).

gura 1): il maggiore, rettangolare, misura m. 1,10 in lunghezza e 0,80 in altezza, al quale eran congiunti in origine, dal lato destro, due minori lembi, formanti insieme una specie di velo funebre lungo circa quanto il vano dell'arca.

I fregi, in carattere *naski* ornamentale, ripetono una breve eulogia, che attraverso le varie repliche non è più interamente leggibile, sebbene ne restin chiare alcune parole (3). A questi si avvicendano altri minori, scompartiti in ordine alterno da palmette e da un reticolato a dischi intersecantisi. Le duplici zone così composte son separate da margini azzurri, abbinati: gli uni con ripartimenti geometrici, gli altri con draghi e coppie di anitre, fra rosette lumeggiate di bianco. A sinistra del telo ne segna la testata un vivagno, o *radore*, recante il mutilo monogramma:



che non ci sembra una marca di fabbrica – chè come tale sarebbe intessuta – bensì forse un segno di pertinenza riferentesi agli Scaligeri o più probabilmente al mercante che vendette la pezza.

I tre frammenti ben conservati nel mezzo, hanno i margini laceri e lisi.

Tecnica: Oro laminare membranaceo ordito in contiguità; cimose gialle.

B) Velo di taffetà giallastro con doppie righe d'argento; in buono stato (m. 1,10 × 0,81). Secondo il verbale, qual sudario, copriva il volto alla salma (*fig. 2*).

Tecnica: Argento filiforme membranaceo, annerito.

C) Origliere di taffetà verde-chiaro a liste rosa marginate d'argento e desinenti ai lati brevi in cinque nappette variopinte (m. 0,44 × 0,30). Imbottitura di piume (*fig. 3*). Fu trovato rimosso ai piedi della salma; in parte consunto.

Tecnica: Argento filiforme membranaceo, annerito.

D) Telo d'un broccato, lungo circa m. 2 e largo m. 0,72 (*figura 4*), con formelle romboidali leggermente lobate, contenenti quattro tipi

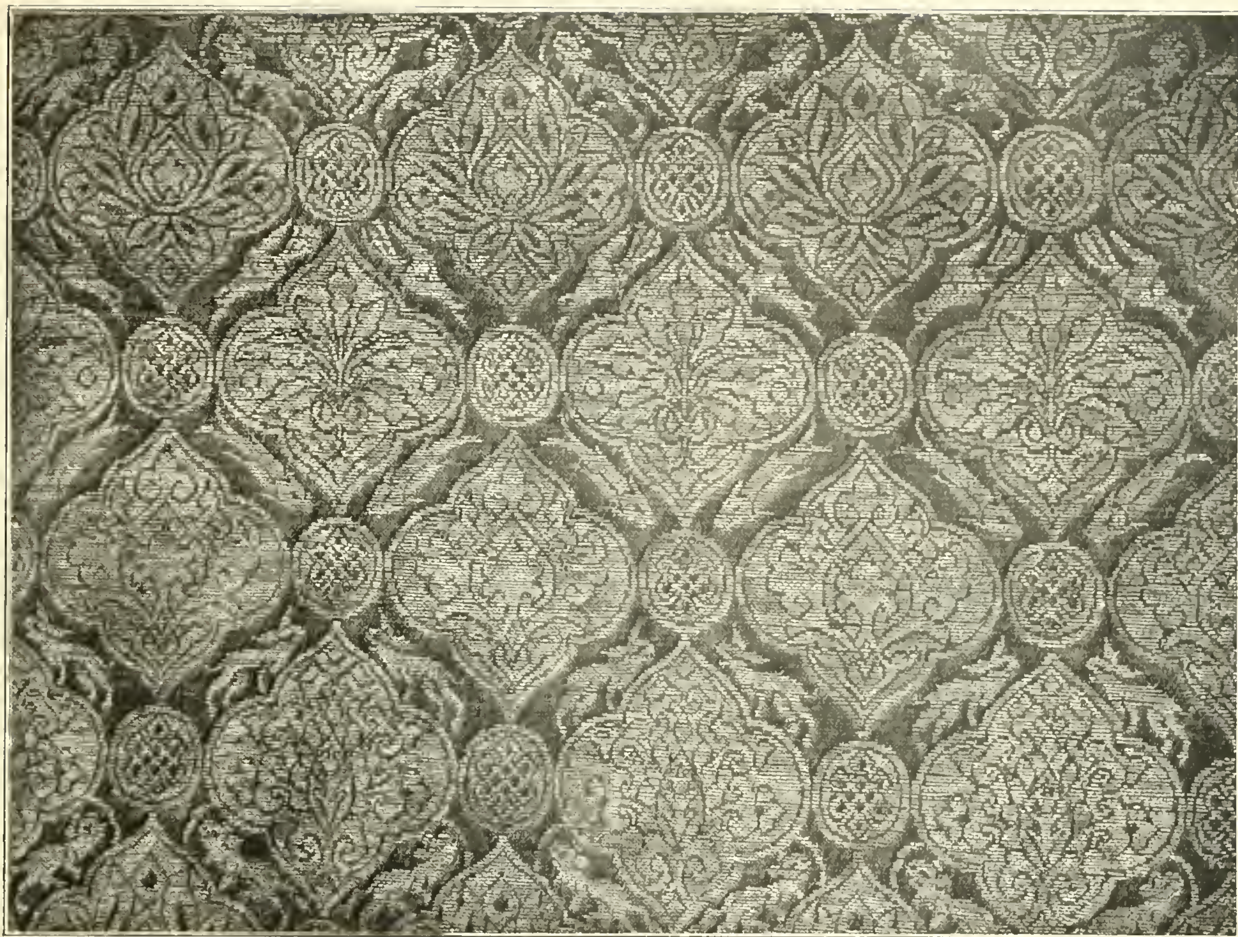


Fig. 4. – Il broccato d'oro e argento del letto funebre di Cangrande.

di rosoni d'oro su argento, disposti in serie orizzontali: piccoli dischi con intrecci geometrici le congiungono, e fra d'esse, in campo verde sbiadito, sono inscritti or pesci, or lepri, or uccelli e or leoni innanzi una mezza luna. Il telo, ritrovato disteso sotto la salma, mostra il lembo inferiore tagliato a mezzo, poscia sgarrato a sghembo. Ottima conservazione: qualche chiazza d'umidità; foro al punto di contatto col pomo ferreo della spada.

Nella stessa stoffa sono due altri pezzi gemelli, dal profilo mistilineo, pertinenti al vestiario; ma la loro peggior conservazione altera notevolmente l'aspetto al tessuto, ormai privo della parte argentea corruttibile, e reso perciò più leggero.

Tecnica: Oro e argento laminari membranacei, orditi in contiguità; cimose gialle ribadite da un lato, con segni di scucitura.

E) Telo d'un tessuto blu-cupo broccato d'oro ora quasi scomparso o annerito nei residui (metri 0,94 × 0,48). Osservato al *verso* in tralice vi s'intravedono due tipi di pigne, messe in quincunce e distinte da foglioline lanceolate e lobate (*fig. 5*); ma i legami o viticci che le congiungevano non sono più leggibili. Il telo al lato destro è privo di cimosa, e alla parte superiore lacero in guisa da far supporre una maggior lunghezza.

Tecnica: Oro laminare membranaceo ordito in contiguità, di cui riscontrasi la presenza allo stato pristino in un piccolo frammento preservato, or confuso con la stoffa seguente. Cimosa gialla.

F) Elementi di una tunica integri e fram-

mentarî (n. 12) in seta blu-cupo (più chiaro in origine) broccata d'oro a piccolo disegno di cigni natanti a destra, e di leoni, alternati a conigli gradienti in senso opposto, fra cui confusi ornati vegetali, foltissimi (*fig. 6*). Larghezza del telo, m. 0,55. Conservazione mediocre ad eccezione di alcuni tratti, ove l'oro sopravvive al disegno incerto.

Tecnica: Oro laminare membranaceo ordito in contiguità; cimose gialle.

G) Un metro di seta crocea broccata d'argento, simile alla precedente, ma in minor disegno e in miglior stato di conservazione, sebbene il metallo ne sia ossidato (*fig. 7*). Larghezza del telo m. 0,55. Nella stessa stoffa due piccoli tasselli eguali.

Tecnica: Argento laminare membranaceo ordito in contiguità; cimose gialle d'ambo i lati.

H) Elementi di una sopravveste integri e frammentari (n. 9) in seta rosso sanguigno broccata in rilievo con pignette, contenenti boccioli di loto, disposte in simmetria fra minuscoli ornati vegetali in campo granito di oro (*fig. 8*). Conservazione perfetta nel breve tratto riprodotto; per il resto l'oro, in gran parte svanito, cade in particole carboniose.

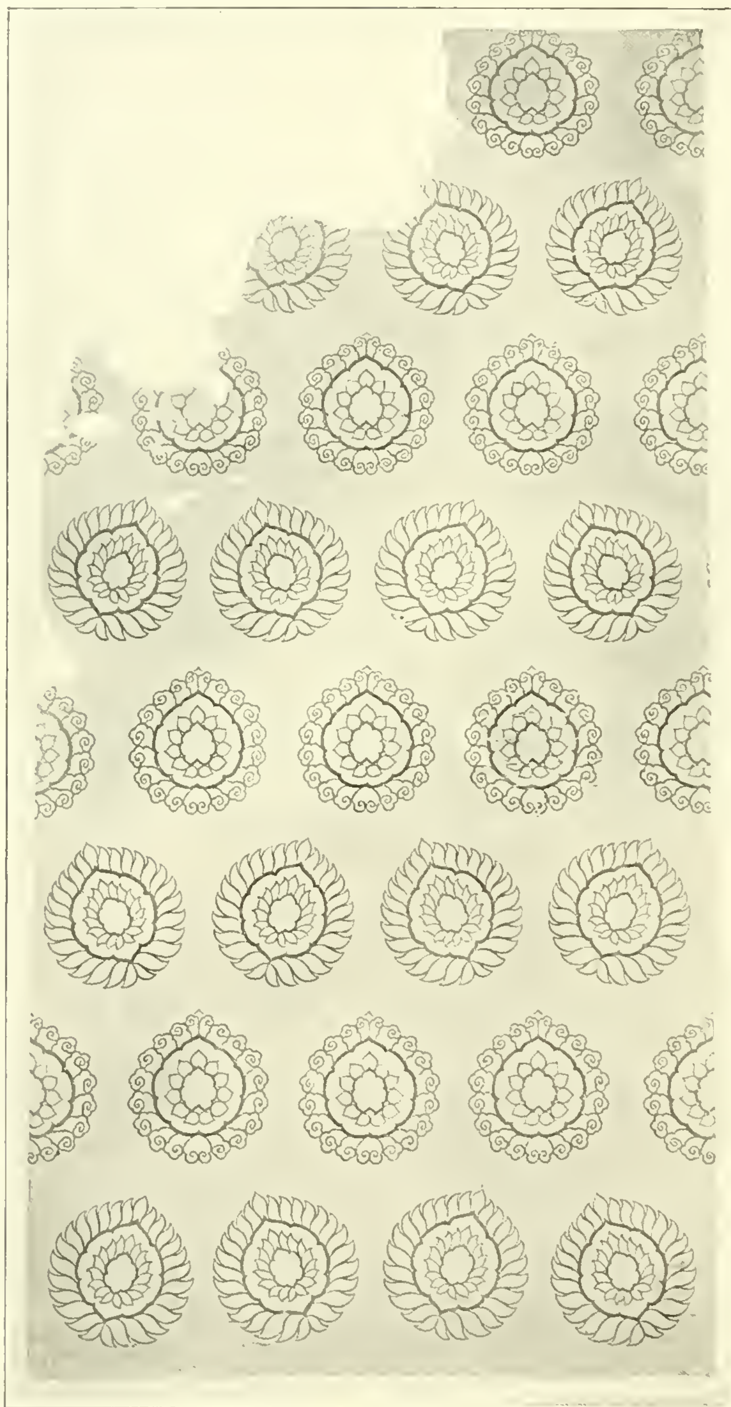


Fig. 5. Ricostruzione di un motivo vestiario di Cangrande (vi mancano i legami delle pigne).

Tecnica: Oro laminare membranaceo ordito in contiguità.

I) Calzare in panno rosso-mattone, lungo fino al ginocchio, col piede a punta. Rotto in più pezzi e ricomposto.

L) Due tasselli di tela ritagliati dalle fasciature che avvolgevano la salma: uno damascato a piccoli rombi come le vecchie tovaglie calabresi, l'altro senz'opera.

M) Velluto chermisi sul fodero della spada, munita di un passamano in cotone verde, che l'assicurava alla vita. Sottilissima curiosità tecnica: la



IL BROCCATO DELLA TUNICA
DI CANGRANDE (IN PRISTINUM)

presenza d'un galloncino d'oro metallico lungo la costa della guaina, il quale stabilisce un termine remoto per l'esistenza di questa qualità d'oro, rarissimo nei broccati del trecento, e comune al secolo seguente.

Intrinseche caratteristiche alle descritte stoffe ornamentali (escluse le secondarie *B, C, I, L* e *M*) sono la tecnica e la qualità dell'oro membranaceo lamellare, quasi svolto da una sola spola, nonchè le cimose similiari: caratteristiche istologiche che le riuniscono saldamente, oltre la comune provenienza storica, in una altresì comune origine manifatturiera; la quale ci accingeremo a identificare, prendendo in esame primieramente quell'esemplare che più ricco si dimostra di precipui caratteri stilistici, cioè il primo broccato *A*.

Nel suo aspetto sintetico vi predominano i fregi d'oro listati d'azzurro, che secondo l'inventario della Regia Chiesa di S. Nicola di Bari, rogato l'anno 1362 (4), par siano uno dei motivi geometrici più in voga allora: ivi su 430 paramenti elencati i due terzi risultano *cum listis*, e con liste rispondono i veli delle Madonne trecentesche.

Riguardo allo stile, i fregi del broccato scaligero rivelano due diverse originazioni: gli uni si riferiscono al mondo islamitico, quali le iscrizioni e le palmette rifiorite; gli altri alla Cina, quali i draghi, le coppie di anitre e il motivo a reticolo, che vuolsi derivato dal simbolo buddaico *ts'ien*. La coesistenza di simili elementi eterogenei non è nuova in quest'epoca; e già fin dal primo medioevo, fra le porpore egizio-bizantine annunciasi l'influsso estremo-asiatico (5), che poi al trecento diverrà addirittura prevalente.

Il fenomeno si deve alla ripercussione di un avvenimento politico lontano, vale a dire alla dominazione mongolica, sotto la quale l'impero fondato da Genghis Khan si estese ad abbracciare, oltre la Cina, la Turchia Uiguriana, il Turchestan, la Persia e le regioni limitrofe, e parte della Russia e dell'Ungheria, minacciando perfino l'Europa occidentale (1258-1369). In simili rivolgimenti la finanza fu decimata, e la conseguente emissione di carta moneta senza valore agevolò l'esito dei prodotti industriali, fra cui, appunto, primi le stoffe, contese fra i commercianti arabi e anche italiani accorsi a far bottino (6). Pertanto pur le maestranze dovettero emigrare in cerca di lavoro più rimunerativo, diffondendo così i prodotti dell'arte loro oltre il confine della muraglia, fino alle coste mediterranee e promovendone il gusto, per il tramite di Venezia, nell'Italia superiore e centrale, dove le stoffe importate e imitate esercitarono con i loro motivi zoografici, pieni d'inconsueta vivacità cinetica, un fascino profondo fra gli artisti, mortificati nella tradizione romanica. Riassumendo, si può asserire, senza esagerazione, che si ebbe allora nell'Oriente islamico una vera *chineiserie* primitiva, quale quattro secoli dopo in tutta Europa (7).

Ciò premesso, la nostra stoffa rientra in codesta vasta sfera d'influenza insieme a un gruppo ben definito per caratteri arabo-cinesi, nel quale si annoverano fra le edizioni principe, le tonacelle cosidette di Guglielmo II di Sicilia, custodite nella Cattedrale di Ratisbona; l'una vergata d'iscrizioni arabe (*fig 9*), l'altra a riquadri con draghi, pigne e rosoni (*fig 10*); e aggiungasi a queste la casula del Museo di Braunschweig il cui drappo ancor più si approssima allo scaligero, massime nei fregi azzurri (*fig. 11*). Nella presente aumentata famiglia tessile, oltre ai comuni tratti fisionomici, che non occorre neppur rilevare, notiamo la perfetta consanguineità tecnica nella qualità dell'oro e nelle cimose piatte isocrome.

Questa determinazione di affinità ci conduce di fronte a due tesi divergenti nella storia delle stoffe: quella vecchia siciliana (Fischibach, Cole, Kendrich), e la nuova cinese sostenuta dal Falke (8).

La prima muove dalla falsa lezione di una scritta araba nella tonacella seconda di Ratisbona, alla quale si fece nientemeno dire: « Questo indumento festivo è stato fatto nell'officina del maestro Abdul Aziz per Guglielmo II († 1189) ». Laonde la



Fig. 7. – Broccato argenteo dall'arca di Cangrande (*verso*).

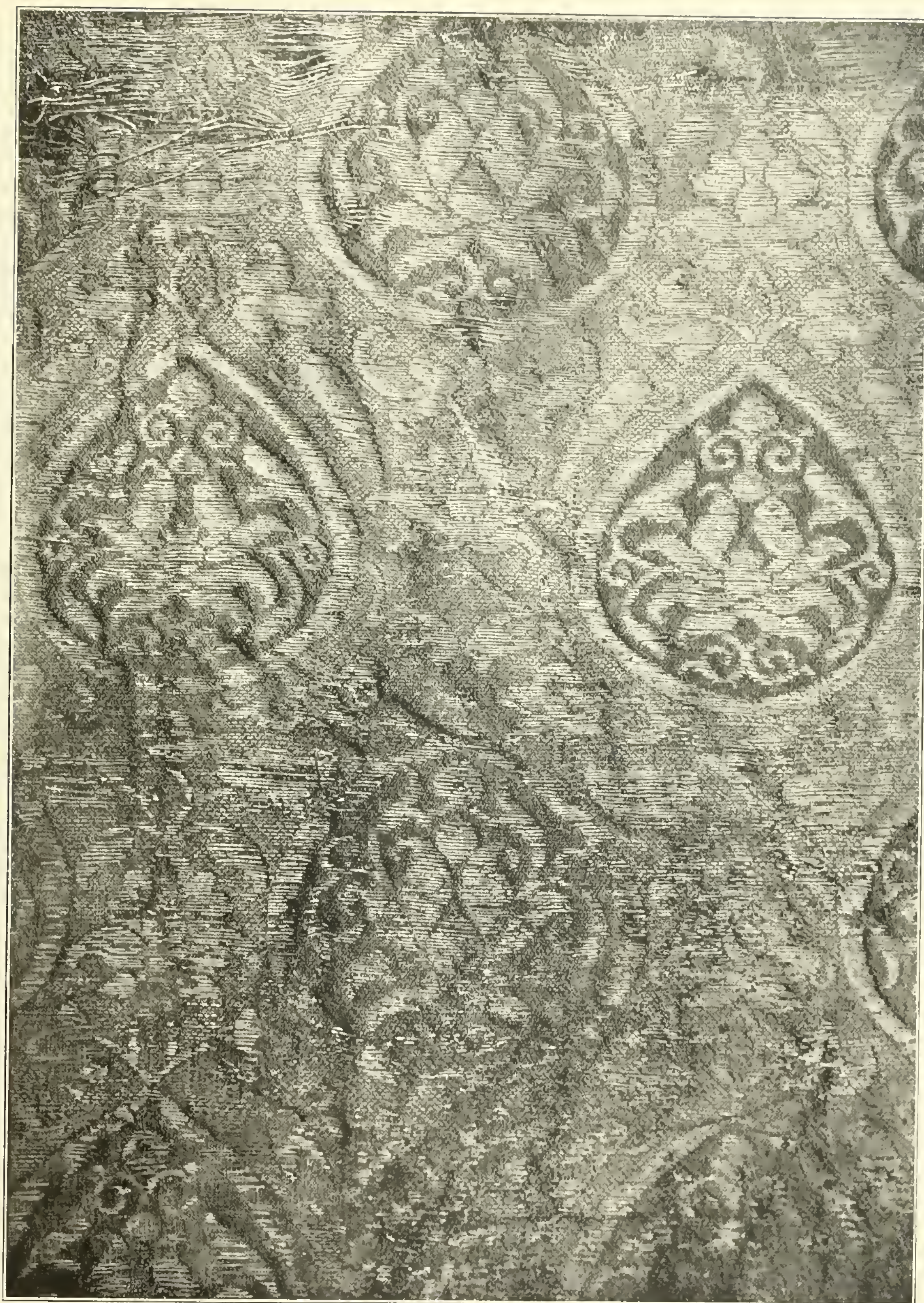


Fig. 8. – Il broccato rosso-sanguigno e oro della sopravveste di Cangrande.

leggenda dei tessuti panormitani, caratterizzati da cotesto fittizio caposaldo, che fu accolta come vangelo fino ad oggi.

Dalla demolizione siciliana sorge la seconda tesi, così posta in breve: constatata la presenza di elementi estremo-orientali, e data (ma non ammessa) l'origine cinese dell'oro membranaceo, si attribuisce alla Cina stessa la manifattura del suddetto gruppo, ritenendovi le iscrizioni arabe come interpolate a scopo di esportazione.

Noi tra le due vedute estreme ci atterremo ad una media probabilità suggeritaci da quanto segue. Intanto circa l'asserita patria dell'oro membranaceo devesi subito osservare ch'essa specie corrisponde altrimenti ad una traduzione occidentale di quello papirifero, bensì proprio alla Cina dai tempi più remoti fino ad oggi [9]. Poi, prescindendo da considerazioni tecniche, a stabilire se l'ibridismo in questione si debba a un fenomeno di osmosi o di endosmosi, o, in più chiari termini, se codeste stoffe siano orientali-islamizzanti o islamiche-orientalizzanti, ci aiuta la stessa seconda tonacella incriminata di Ratisbona, la quale più modestamente or si riduce a dire, per bocca di esperti orientalisti che ne intrapresero la lezione definitiva, esser « fatta dal maestro Abdul Aziz »: il quale maestro non credo voglia passare per un cinese.



Fig. 9. – Tonacella nella Cattedrale di Ratisbona (dal Falke).

A questo proposito non vale opporre che artefici e commercianti arabi ve n'erano in gran numero a Karakorum, sede del Gran Khan mongolo, dai tempi di Genghis fino a Timur, giacchè per converso nello stesso periodo artefici cinesi emigrarono verso Occidente, e Hulagu Khan nel 1266 indusse in Persia un centinaio di famiglie artigiane [10]; comunque gli scambi commerciali fra i due paesi furono sempre attivissimi e fecondi di omaggi tessili fra Gran Cani e Califfi [11]. Del resto senz'altri sussidi storici, possiamo constatare nelle più eloquenti variatissime forme dell'arte persiana, nonchè l'influsso, l'infiltrazione continua di elementi ornamentali *serici*, sia nei tappeti, che rispecchiano draghi più o meno imperiali e nubi stilizzate a nastro, sia nelle armi ageminate, sia infine nelle decorazioni murali, fra cui tipiche quelle della moschea principe di Varamin (1322-1412), ricche di motivi floreali cinesi distinti fra d'altra specie ornati arabeschi [12].

Altrimenti prendendo in considerazione lo schema geometrico fondamentale del velo funebre di Cangrande, mi ero posto in confronto il seguente quesito negativo. Stabilito il dritto di codesta stoffa in rapporto alla direzione orizzontale delle iscrizioni arabe, come mai gli ornati intermedî corrono in senso verticale? E mi dovetti rispondere am-

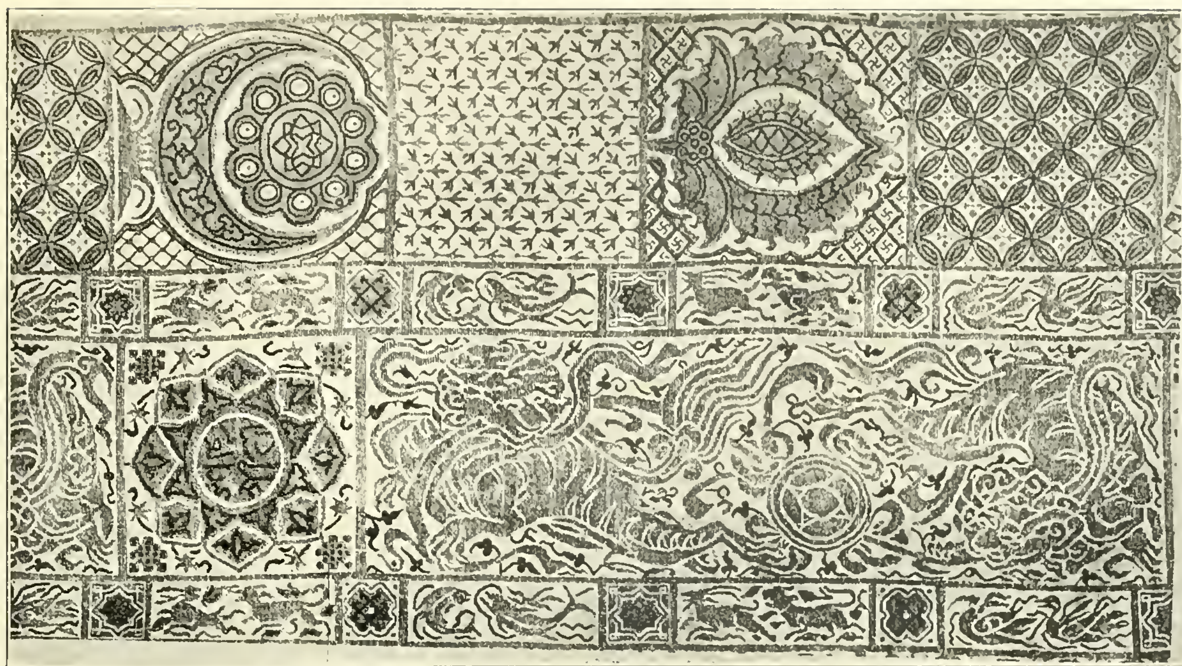


Fig. 10. - Particolare di una tonacella nella Cattedrale di Ratisbona.

mettendo, per ipotesi provvisoria, fosse l'autore del tessuto un cinese ignaro della lingua araba, esser logico ch'egli avesse subordinato gli ornati floreali, intermedî alle iscrizioni, in senso verticale, ossia parallelo alla sua grafia nazionale. Ma un più attento raffronto con le decorazioni tombali della principessa Bika (†1371) nella menzionata moschea di Varamin, e di Chah Sindeh a Samarcanda (1392), ecco risolvere di nuovo il dilemma in nostro favore(13): giacchè ivi non solo ritroviamo iscrizioni verticali contrastanti alla direzione degli ornati, bensì tipiche ripartiture rettangolari che fanno della stoffa scaligera e delle altre affini vere imitazioni tessili di codeste decorazioni parietali.



Particolare di una tonacella nella Cattedrale di Ratisbona.

Inoltre i draghi del velo funebre già stanno per smarrire la forma attraverso infinite iterazioni passive, mentre invece gli ornati arabeschi son tracciati con quella sicurezza propria a chi sa quel che vuol esprimere; e questi in notevole preponderanza quantitativa sugli altri, onde l'indice della bilancia estetica volgesi vieppiù verso Occidente.

Ed ora, così edotti, riprendiamo in esame le altre stoffe tombali. Le formelle amigdaloidi tenuamente lobate nel broccato *D, de argento et auro,* sono una delle cornici più comuni dell'arte iranica, che insieme alle inscritevi palmette ritornano negli usufruiti termini di confronto, nelle miniature, nelle lacche, nelle agemine, nei tappeti, echeggiando poi fino a Venezia! E singolarmente le palmette si rivelano germane di quelle



Fig. 11. – Broccato nel Museo di Braunschweig (dal Falke).

negli scomparti maggiori del velo scaligero primo.

A lor volta i noduli inestricabili fra le formelle (derivati, se si vuole, dal simbolo buddaico *t'chang*) suggellano in un sol legame questo specimen con gli altri di Ratisbona, recanti l'istesso marchio e gli stessi pesci: mentre i lioncelli miranti la mezzaluna ritornano nella stoffa 358 del Falke, ritenutavi persiana o mamelucca.

Il broccato *E*, sebben ridotto al solo ordito, conserva l'ombra di due tipi di pigne, generate dalla sfera fiammeggiante cinese (*luen*) assimilata completamente qual motivo vegetale in questo e in altri tessuti arabeschi, fra cui, notevole, un damasco di provenienza tombale egizia, intessutovi il nome di Muhammed Nasir (1293-1340) (14). Secondo narra lo storico Abulfeda, emiro mamelucco, questo califfo ricevette in dono, nel 1323, dal Gran Khan mongolo, per mezzo di un'ambasceria, ben settecento pezze di stoffa (15); le quali, pensiamo noi, messe in circolazione per mezzo di abiti, dovettero produrre tale un contagio del gusto asiatico da deviare addirittura la moda tessile nell'intera regione cui furon dirette. A questo fatto risponde lo splendido drappo nella Marienkirche di Danzica, tutto fregiato di draghi cinesi, fra uccelli addossati, recanti nelle ali, in caratteri arabi, una dedicatoria al prefato califfo Nasir.

I due simili broccati *F* e *G*, a piccoli animali, si avvicinano nel tipo tecnico e ornamentale ad una stoffa rinvenuta nella tomba di Benedetto XI († 1304) in San Domenico di Perugia: la quale stoffa, contesta di lineole d'oro, in foltissimo intreccio floreale, generalmente ritiensi d'origine cinese; mentre invece le due scaligere nel loro disegno incerto e, quasi direi, balbuziente tradiscono una diversa patria.

Il broccato *H* non vuol neppure esser ascritto alla Cina, sebbene la ricordi un po' nella pronunzia, e il suo motivo *ad pineas vel folias* sia spesso menzionato negli inventarî trecenteschi, come in

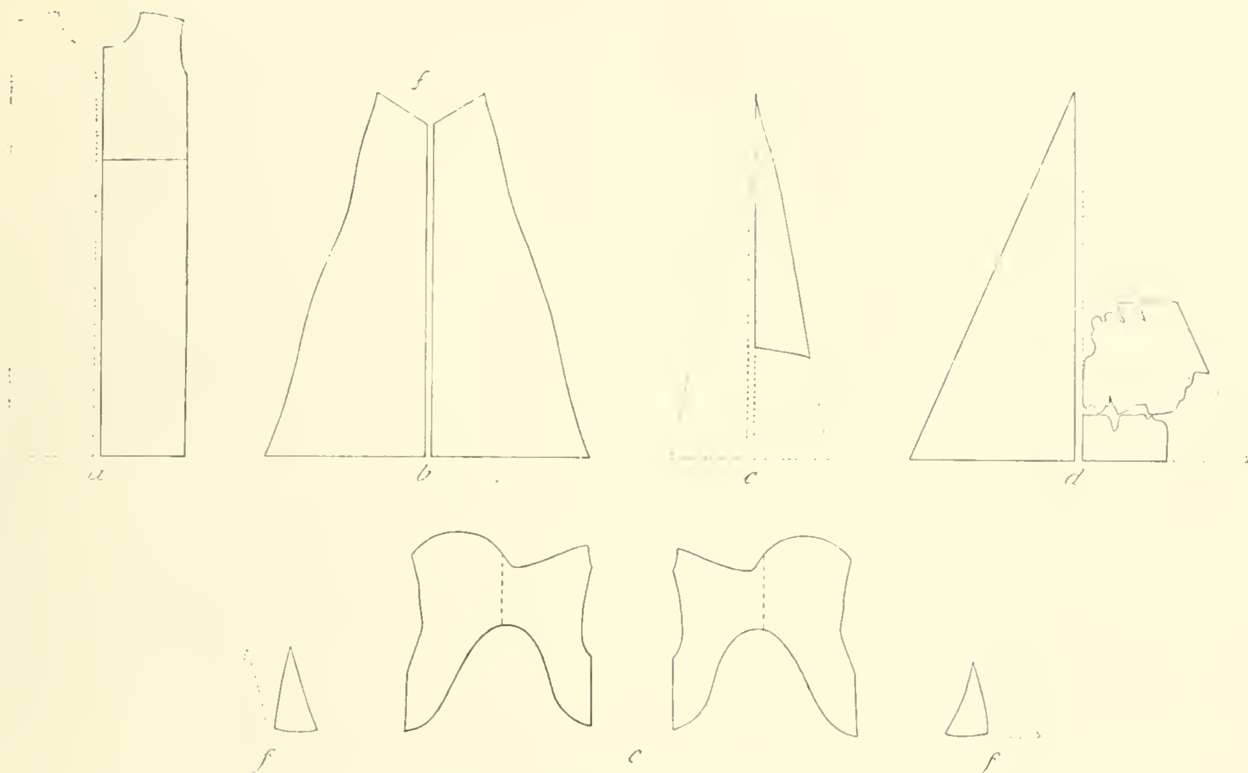


Fig. 12 – Elementi della tunica blu e oro.

quello di San Francesco d'Assisi [16], fra panni tartarici che in senso lato riferivansi all'Oriente.

Il velo *B* e la stoffa dell'origliere *ad listas de argento*, escono per la qualità del filo spirale dal gruppo presente, e sono da ritenersi, appunto per essa, probabilmente di manifattura nostrale.

Volendo ora giungere ad una conclusione s'impongono alcune ovvie esclusioni geografiche. Palermo, no: perchè ivi al tempo del gruppo scaligero, l'industria tessile vi languiva e quella aulica, cui esso appartiene, era del tutto spenta; mentre a noi son venuti meno gli appoggi della vecchia teoria siciliana. Lucca, no: perchè dopo il '314 per opera di Uguccione della Faggiuola le maestranze indi sbandaronsi, e i tipi tessili di questo centro italico, se pur ancor attivo, avean già assorbito nello stile araldico l'elemento asiatico originario. Venezia, neppure: perchè ivi appena risorgevano le prime tessorìe continuatrici della tradizione lucchese [17], volgente a forme gotiche nuove.

Come si vede l'industria tessile italiana era in quel periodo in crisi di rinnovamento, mentre la sua tecnica fissavasi con l'oro spirale e le ci-

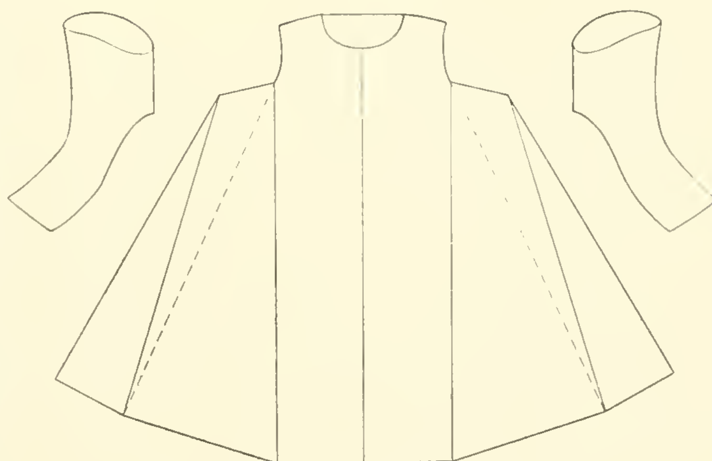


Fig. 13 – Schema della tunica manicata blu e oro.

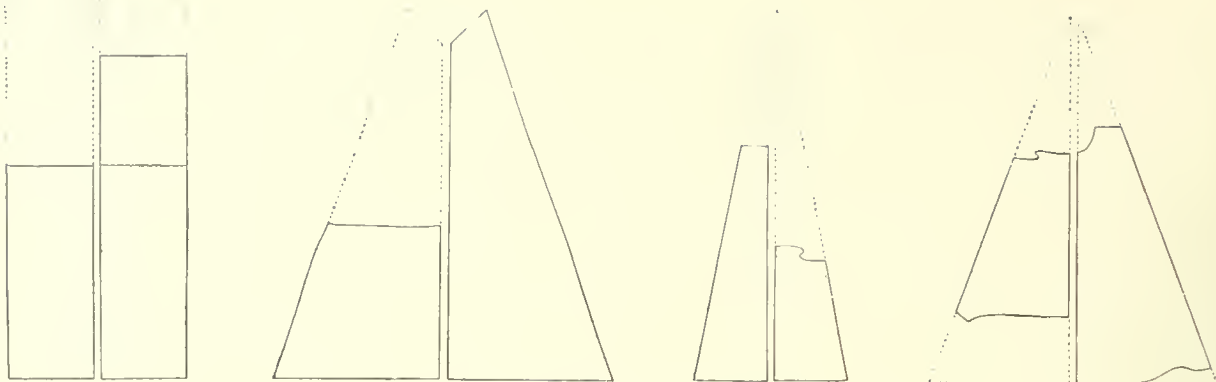


Fig. 14. - Elementi della sopravveste rossa e oro.

mose tipiche a cordelloni; caratteristiche estranee al gruppo esaminato. Dando al quale un'ultima occhiata d'insieme vi notiamo ancora una volta l'aspro contatto dell'elemento arabo con l'estremo orientale, che dobbiam supporre, in via logica, avvenuto in una stazione intermedia ove le due correnti artistiche defluenti in direzioni opposte soffermaronsi esitanti. Tale stazione va dunque ricercata in Mesopotamia o più probabilmente in Persia, come viciniore alla sfera d'influenza serica; e quivi appunto passando a sud Marco Polo nel 1270 già vi notava le industrie tessili in fiore, e con attonita meraviglia ne descrive nel suo itinerario la varietà delle opere e dei motivi. Nondimeno non possiamo escludere il vasto territorio della Siria e dell'Egitto sotto i Mamelucchi, sebbene il ritrovamento delle poche stoffe orientaleggianti di El Azam e di Dronka si debba attribuire piuttosto a un fatto contingente che non a una legge, direi d'induzione estetica, che investa tutto l'ambiente di costanti luci levantine. Limitiamoci pertanto a rimpatriare idealmente le stoffe scaligere, per mezzo, se volete, di una galea veneziana, deponendole per ora presso le coste della Siria, in attesa che la via carovaniera del ritorno sia libera dalle attuali nebbie ipotetiche.

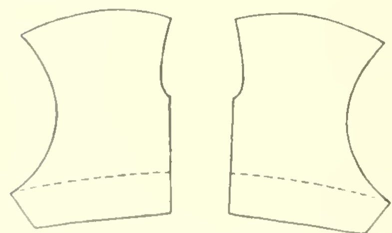


Fig. 15. – Elementi del cappuccio.

Studiati i diversi tipi di stoffe che formano il corredo funebre di Cangrande, consideriamone i ritagli in rapporto alle vestimenta che dovettero formare.

Notasi innanzi tutto che i varî elementi sono disgiunti e che non serbano tracce di asole o di bottoni, nè di punti, pur restandovi l'impronta delle costure; aggiungasi poi che niun d'essi fu trovato al suo posto d'origine, ma confusi invece e ammassati in gran parte ai piedi della salma, come la tomba fosse stata manomessa.

Ad onta del disordine, raggruppandoli secondo i motivi abbiam potuto ricavare dal broccato blu a piccolo disegno d'oro (*F*) il diagramma *fig. 12*, integrato nelle parti mancanti col presupposto che ogni singolo pezzo dovesse avere il suo gemello riscontro: si ottennero così le sagome necessarie a mettere insieme una tunica manicata ampiamente cadente, o meglio gonnella, come la chiamavano ai tempi di Boccaccio [18]. La coppia di ritagli *a* ne stabiliscono intanto la parte anteriore collo scollo e il garbo delle maniche; i due tringoli smussati *b*, o gheroni [19], congiunti ai lati del petto, in-



Fig. 16. – L'abito di Cangrande (*in pristinum*).

sieme ai minori *c*, aumentano la balza della veste compita dagli altri *d*, posti a tergo. I due ritagli *e* ripiegati lungo la linea tratteggiata formano le maniche, caratterizzate da una punta prominente alla parte anteriore del braccio, e chiuse al polso con l'aggiunta dei tasselli abbinati *f*, resa necessaria per il fatto che la larghezza del telo in cui furono ricavate non ne consentiva la capienza. Così riordinati i *membra disjecta* integrano lo schema geometrico (*fig. 13*); il quale, salvo il tipo civile delle maniche, corrisponde al modello talare della riferita tonacella di Ratisbona e di quella liturgica di Sant'Elia, ove egualmente i gheroni, dal vertice smussato, son cuciti alla parte anteriore per ampliare il giro ascellare [20]. Le misure che derivano dalla proposta ricostruzione sono: lunghezza della tunica m. 1,28; perimetro della gonnella m. 3,20; larghezza delle spalle m. 0,48; le quali ben s'attagliano al ritratto che di Cangrande fa una cronaca coeva: « uomo di bell'aspetto e di alta statura e forte in guerra » [21].

Oltre questa prima tunica manicata, si è potuto constatare l'esistenza di una sopravveste nel drappo sanguigno a pignette d'oro (*H*), simile alla precedente ma priva di maniche. La *figura 14* ne mostra gli elementi in relazione alle parti mancanti punteggiate. Se in origine avesse avute le sue larghe soprammaniche aperte davanti, come sono rappresentate sul cataletto di Cangrande, non siamo in grado dirlo se non quando saranno ricuperati alcuni avanzi delle vesti che ci risultano rinchiusi nell'arca dopo la ricognizione odierna: nondimeno, fin da ora se ne può anche ammettere l'assenza, senza trasgredire la moda del trecento qual'è documentata nei dipinti.

Passiamo così all'esame dei due pezzi gemelli ritagliati nello stesso broccato d'oro e argento del telo *D*, secondo i profili (*fig. 15*). Escluso il loro nesso colle suddette vesti, per la forma che in nessuna guisa vi si può adattare, siam giunti a riferirli al cappuccio: si cuciscano infatti a mo' di sacco, col lato inferiore aperto, e si otterrà una specie di berrettone, che ripiegato acconciamente intorno al capo, lungo la tratteggiata, forma il *mazzocchio*, mentre la maggior ricchezza che ne avanza, cadendo rasente la gota sinistra fino a lambire la spalla, costituisce la cosidetta *foggia* [22].

Il confronto con le raffigurazioni pittoriche e sopratutto con gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Comunale di Siena (1337-1339), non contraddice alla nostra restituzione delle vesti e del cappuccio relativo (*fig. 16*), mentre dati i profili delle varie parti, non ci sembra possibile proporne altrimenti sintassi più semplice.

Rimangono però due elementi di cui non appare altrettanto evidente l'originale destinazione: il telo blu-cupo con pigne (*E*), e il telo giallo e argento a minuti disegni (*G*), cui fan seguito due tasselli nell'istessa stoffa.

Come semplice ipotesi, si può pensare che il primo fosse inserito nella tunica manicata, al posto del dorso, giacchè la larghezza di esso (centimetri 48) collima con quella del *petto:* e per altro il suo stato di conservazione è tale da far supporre abbia subìto il decumbere della salma supina. Del resto, vesti di qualità diverse di tessuti si riscontrano e nelle miniature e nei dipinti stessi del Lorenzetti; e nel caso presente è più ammissibile la discordanza per il fatto che la tunica blu veniva coperta al tergo dalla sopravveste rossa. D'altra parte è lecito e verosimile l'inferire che il broccato non fosse bastato alla confezione dell'intero indumento, data la rarità di codeste stoffe esotiche, e tanto più che la sopravveste ci risulta pure tagliata con economia, dal disegno capovolto di un gherone: e ciò appunto per la sezione trasversale al telo, producentevi in un sol metro due triangoli eguali, in senso opposto.

In quanto all'altro telo *G*, non trova nessuna logica ubicazione nei descritti indumenti, nè si può attribuire con certezza, insieme alle stoffe *A*, *B*, *C* e *D*, al letto funebre.

A questo proposito s'impone il ricupero degli

avanzi che, come abbiam detto, furon lasciati nell'arca; coi quali forse sarà facile risolvere l'enigma di questi due pezzi *sbandati*, o comunque completare le parti mancanti delle tuniche, salvo in quei tratti consunti dal tempo.

Un particolare di non lieve importanza occorre rilevare dall'esame dei frammenti così ordinati e congiunti, e si è che non rimane fra d'essi alcuna vestigia di fodere; le quali, non è attendibile siano andate totalmente marcite quando han resistito nell'istesse condizioni, tessuti ben più effimeri e leggeri. Questa assenza, unita al fatto già notato, che ogni parte del vestiario è scucita e senza segni di asole o di bottoni o d'altri legami, e che le vesti furono ritagliate in economia, noi la spiegheremmo ricostruendo nel seguente modo i pietosi uffici che precedettero i funerali di Cangrande.

Il 22 luglio del 1329 egli morì in Treviso: quindi la salma, trasportata a Santa Maria della Pecana, venne imbalsamata, « aromatis arte refectum » (23), e avvolta nelle bende di due specie di lino quali, si suppone, eran preste in quel luogo. Il 25 seguente fu tumulata in Verona (24), e forse poco dinanzi, ritagliate espressamente le vesti sepolcrali, messe insieme in fretta con imbasti e senza fodere, le adattarono alla meglio al corpo ormai composto.

Poscia, con mano tremante, dal broccato d'oro e argento, praticatovi un taglio interrotto da un impaziente sgarro, ne spiccarono un telo che steso al fondo dell' arca, cosparsa d' erbe aromatiche, accolse la salma appoggiata il capo all'origliere; e questa covrirono poi d' un altro prezioso drappo, inaugurato da una pezza intonsa, sul quale infine il Tempo dispiegò il suo incorruttibile velo nero.

GIORGIO SANGIORGI.

(1) Per incarico del Ministero della P. I.

(2) L'atto di ricognizione è pubblicato da A. AVENA, *La salma e la tomba di Cangrande I della Scala* in « Dante e Verona », Verona 1921.

(3) Alla cortesia dell'illustre prof. Michelangelo Guidi debbo la seguente notizia:

« Circa il significato dell'iscrizione mi sembra che l'ipotesi di una imitazione fantastica di lettere arabe a scopo ornamentale sia da escludere; si può piuttosto pensare che l'iscrizione voglia riprodurre una delle solite diciture, che ricorrono nelle stoffe, negli oggetti, ecc.; ma che la lettura ne riesca difficile sia per l'imperfezione del lucido, sia infine per la poca fedeltà con cui un eventuale originale può esser stato riprodotto da un artefice non perito nella scrittura araba. Accade ora p. es., per i vasi di metallo fabbricati in Egitto che le iscrizioni ricopiate macchinalmente da tanto tempo, sono talmente storpiate da divenire illeggibili.

« Premesso ciò ecco qualche tentativo di spiegazione. Mi sembra certo che l'iscrizione (che ricorre due volte nel lucido) cominci con un *laka* = « a te ». E vi sono moltissimi esempî di oggetti in cui l'iscrizione, rivolgendosi in seconda persona a colui, cui quelli sono destinati, gli augura lode, gloria, felicità, lunga vita, ecc.

« Si vede poi, dopo un gruppo, che non so decifrare, un *al- à lò* = « altissimo » ; parola che può far supporre che sia preceduta da un sostantivo come gloria, ecc.

« Segue un *wa* « e », e in ultimo una parola che non leggo sicuramente, ma che con una discreta dose di buona volontà potrebbe interpretarsi *al-bagà* = « lunga vita ». In riassunto: « *a te... altissima e lunga vita* (?) ».

(4) R. ROGADEO, *Il tesoro della R. Chiesa di S. Nicola di Bari* in « L'Arte », anno V, fasc. IX-X e XI-XII.

(5) STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum* in « Jahrbuch der K. Preus. Kunsts. », 1903.

(6) Fra i prodotti di esportazione menzioniamo la dalmatica dell'incoronazione di Carlo IV (1346) nella Schatzkammer di Vienna, (cfr. DREGER, *Europäische weberei und sticherei*, Wien 1904, 187).

(7) MÜNSTERBERG, *Chinesiche Kunstegeschichte*, Esslingen 1910, II, 339.

(8) *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlino 1913, II, p. 50 e segg.

(9) Il prof. Vacca, insigne orientalista della R. Università di Roma, da me richiesto in proposito, ebbe a confermarmi che: nel '300 in Cina non si è mai usato l'oro membranaceo.

(10) BUSHELL, *L'art chinois*, Paris 1910, p. 22.

(11) Vedi MARTIN, *A history of oriental carpets*, Vienna 1908, Cap. II. *(The art during the dominion of the Mongols over Persia)*.

(12) SARRE, *Denkmäler persichen Baukunst*, Berlin 1901.

(13) SALADIN, *Manuel d'art Musulman*, Vol. I, Cap. IV.

(14) FALKE, Op. cit., II, fig. 366.

(15) Ibidem; KARABACEK, *Die liturg. Gewänder mit arab. Inschriften in Danzig* in « Mitteilungen des Österr. mus. », V.

(16) FRATTINI, *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco d'Assisi*, Prato 1882.

(17) BINI, *I Lucchesi a Venezia*, Lucca 1853.

(18) MERKEL, *Come vestivano gli uomini del « Decameron »*, Roma 1898: « La gonnella era usata tanto dagli uomini che dalle donne: quella da uomo era piuttosto lunga ed avea maniche ».

(19) TOMMASEO: Una di quelle punte triangolari con la sua base all'ingiù, cucite una per ciascun lato della camicia o altre vesti, per dar loro un certo garbo.

(20) BRAUN, *Die liturgische Gewandung*, 1907, p. 75.

(21) ORTI MANARA, *Cronaca inedita dei tempi degli Scaligeri*, Verona 1852, p. 11.

(22) VARCHI, *Storia fiorentino*, ediz. Milanesi.

(23) FERRETO DE' FERRETI, *Le Opere*, « *Istituto Storico Italiano* », p. 100, V 352 (rifer. dall'AVENA, loc. cit.).

(24) La salma par certo sia stata messa provvisoriamente nella tomba dei padri in Santa Maria Antica, indi a pochi anni traslata nell'attuale arca monumentale sulla porta della stessa chiesa (cfr. AVENA, Op. cit.).

RITRATTI DI PRINCIPI ESTENSI IN UN GRUPPO DI GUIDO MAZZONI.

Di tutte le opere di Guido Mazzoni la Pietà esistente nella chiesa di S. Maria della Rosa in Ferrara è forse la meno generalmente nota. Benchè Tomasino Lancilotto nella sua Cronaca avesse lasciato scritto che « Guido in Ferrara nella chiesa.... fe uno bello sepolcro » e il Tiraboschi avesse identificato il gruppo precisamente con quello di S. Maria della Rosa, il Baruffaldi, Cesare Barotti e Cesare Cittadella attribuirono quest'opera a Pietro Lombardo, il Cicognara la suppose di Alfonso Lombardo, e solo il Burckhardt tornò all'antica identificazione del Tiraboschi, giudicandola opera giovanile del Mazzoni. Quindi il Venturi, che in un suo primo studio sul grande scultore modenese non aveva neppure ricordata la Pietà di S. Maria della Rosa,(1) più tardi, notando le sue evidenti affinità stilistiche con i gruppi di Busseto e di Modena, aggiunse persuasivi argomenti alla supposizione del Tiraboschi, che ricevette infine una ulteriore, definitiva conferma dalla scoperta dei documenti pubblicati dallo stesso Venturi(2).

Disconosciuta pertanto per lungo tempo dagli storici ferraresi, quasi sepolta nella penombra di una chiesa poco frequentata(3), la magnifica opera di scultura, in cui il pathos si esprime con note di un realismo grandioso e potente, non formò mai oggetto di studio particolare, e non è meraviglia che nessuno abbia finora rilevata la specialissima importanza che essa acquista per la presenza dei ritratti di alcuni principi estensi.

L'abitudine di introdurre ritratti di contemporanei nelle sacre composizioni era comunissima fra gli artisti del Rinascimento e venne seguita anche dal Mazzoni. Il Summonte scorse nella Pietà della chiesa di Monteoliveto a Napoli « le figure delli Signori Re Ferrante e Re Alfonso II di felice memoria espresse bene al naturale » ; più tardi il D'Engenio e il Celano pensarono che Nicodemo riproducesse i tratti di Giovanni Pontano, Giuseppe d'Arimatea quelli del Sannazzaro, S. Govanni quelli del re Alfonso II ; e questi, scrive il Vasari « pare veramente più che vivo (4) ». Fra i personaggi della Deposizione nella chiesa di S. Francesco a Busseto il Venturi riconobbe i ritratti di due massari della Confraternita di S. Giovanni Decollato: ser Giovanni dei Longhi e ser Giovanni Pancera (5). Sia quale si voglia il fondamento di codeste particolari identificazioni, le quali attendono ancora un controllo di rigorosi confronti, è certo che lo stesso carattere delle figure del Mazzoni permette l'affermazione generica che lo scultore modenese si valse largamente di soggetti viventi per popolare i suoi monumentali gruppi di terracotta.

Modellatore di un realismo che tocca talvolta l'esasperazione, indagatore instancabile dei particolari più minuti del vero, il Mazzoni vicino a figure forzate nell'espressione, convenzionali nel modo di manifestare il dolore con solchi e stiramenti di muscoli, che evidentemente ripetono tipi di maniera e perciò costantemente somiglianti fra loro, ne introdusse nelle sue opere sempre altre, in cui la verità individuale è amorosamente ricercata e con insuperabile potenza scolpita. Queste hanno tutta l'evidenza e tutta la varietà che all'artista offre la vita, sono insomma senza dubbio ritratti, per i quali, seguendo la consuetudine del tempo, lo scultore scelse i modelli di preferenza fra i committenti, fra i religiosi e fra i membri delle Congregazioni e delle Compagnie alle quali le sue composizioni erano destinate.



Guido Mazzoni: Pietà - Ferrara, S. Maria della Rosa (*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).

Questa varietà di tipi è evidente anche nella Pietà di Ferrara. Gesù è disteso sopra il letto di morte e sul volto che ha già lacrimato dinanzi a ciò che gli uomini credono l'irreparabile, sono impresse una sublime volontà e una suprema stanchezza. Da destra due figure, Maria di Cleofa e Giuseppe d'Arimatea, si avanzano per assistere alla scena.

Maria di Cleofa, piena di turbamento, apre le braccia in atto di adorazione e di meraviglia e sta per inginocchiarsi vicino alla salma; nella sua mano destra è una pezzuola destinata ad asciugare le lagrime che le rigano il volto.

Giuseppe d'Arimatea stringe con la destra i tre chiodi della passione e poggia devotamente sul petto l'altra mano distesa, che lascia vedere il fazzoletto, accompagnando il gesto di compunzione con un lieve piegare del capo. L'espressione dei due volti è dolente, ma calma; certo l'artista ha voluto che i segni di quell'alta e serena sofferenza non sconvolgessero le ben composte fisonomie.

A queste due figure dal lato opposto fanno riscontro S. Giovanni e Nicodemo. Ansioso il primo e quasi in movimento, col busto leggermente piegato in avanti come fosse ancora trascinato dall'impeto che lo ha sospinto, stringe nervosamente le dita incrociate delle due mani e contrae il volto per non dare sfogo all'intimo strazio. Più calmo il secondo, vestito del suo pittoresco costume orientale, ed atteggiato, nella espressione del viso e nel gesto della mano sinistra, più alla meraviglia che al dolore.



Guido Mazzoni: Acarino d'Este in aspetto di S. Giovanni Ev. - Ferrara, S. Maria della Rosa (*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).

Ma ecco, vicino al pianto silenzioso di Maria di Cleofa, alla serena malinconia di Giuseppe d'Arimatea, all'impeto contenuto di S. Giovanni, determinarsi improvvisamente, rapido, fulmineo, il dramma. Ne sono protagoniste: un'altra delle Marie, la Madonna e la Maddalena, le cui fisonomie esprimono un vero crescendo di dolore e di disperazione. La prima è caduta sulle ginocchia, sfinita dall'angoscia e, sconsolata, apre le braccia vicino alla testa di Gesù. I suoi occhi gonfi per il lungo pianto non hanno più lagrime e fissano socchiusi l'impassibile mutismo della morte; dalla bocca semiaperta non escono grida, ma forse un fioco gemito nel quale l'anima si esala; sul suo volto, stupendo capolavoro di potenza plastica ed espressiva, si addensa in quel momento tutto il dolore del mondo. Ancora un passo e questa superba manifestazione del pathos diventerà smorfia esagerata nei visi della Vergine

e della Maddalena. Scapigliata, urlante, costei accorre da sinistra, e il suo grido riempie di morte la scena, in cui il turbamento, lo stupore, la pietà, l'angoscia si diffondono a un tratto veloci, col movimento improvviso col quale la folgore segna la sua linea di fuoco nell'atmosfera procellosa.

Ho voluto insistere di proposito su queste differenze di espressioni, perchè già esse ci consentono di distinguere fra le diverse figure quelle che senza dubbio sono ritratti dalle altre che il Mazzoni eseguì di maniera, ispirandosi alle forme nordiche di Nicola dall'Arca, studiandosi di rendere effetti spasmodici con le contrazioni dei volti, ripetendo tipi convenzionali, i quali, con poche varianti, si ritrovano di solito in tutte le sue opere.



Guido Mazzoni: Nicodemo – Ferrara, S. Maria della Rosa.
(*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).

Senza escludere che anche nella prima delle pie donne, inginocchiata vicino alla Vergine, lo scultore possa avere rappresentata una persona determinata, tre figure nella Pietà di S. Maria della Rosa offrono un tipo individuale perfettamente caratterizzato: Giuseppe d'Arimatea, Maria di Cleofa e S. Giovanni. I loro gesti sono meno teatrali di quelli degli altri personaggi, i loro volti più composti, i tratti fisionomici improntati di vita e di verità personale. Una paziente ricerca fra le opere contemporanee riproducenti personaggi della corte ferrarese consente di identificare in quelle tre figure il duca Ercole I d'Este, sua moglie Eleonora d'Aragona e quel leggendario Acarino che sarebbe stato il fondatore di Ferrara e il capostipite della dinastia estense, morto nel 478 combattendo contro Odoacre re degli Eruli.

L'iconografia di Ercole I è ancora abbastanza ricca, per quanto siano andati perduti molti ritratti del principe, magnanimo protettore di artisti e di letterati. Non si conosce, infatti, dove siano finiti i due che ne dipinsero Baldassare d'Este e Cosmè Tura e che nel 1472 furono dal duca inviati alla corte di Napoli per la fidanzata Eleonora d'Aragona insieme con quello di Lucrezia sua figlia naturale. Smarrito è anche il quadro che il Barotti vide ancora ai suoi tempi e che Nicolò da Pisa aveva eseguito nel 1502 per suora Lucia da Narni, superiora del convento di S. Caterina, raffigurandovi, con S. Caterina e altri santi, alcuni personaggi reali e fra questi Ercole I fondatore del convento. S'ignora del pari la sorte della immagine che Ercole Roberti cominciò a dipingere per Isabella d'Este e che, rimasta incompiuta per la morte del pittore, fu ugualmente da Don Alfonso inviata alla sorella il 4 gennaio 1497. Debbono forse con-

siderarsi perdute per sempre almeno tre delle quattro teste del duca che Sperandio eseguì per le porte del « Barco », ricavandone più di venti fiorini d'oro.

Si vuole da taluno – e fra gli altri il Gruyer, pur dubitandone, non lo esclude [6] – che nella Morte di Lucrezia esistente nella galleria Estense di Modena, Ercole Roberti abbia rappresentato Ercole I con i suoi due figli, Isabella e Alfonso, ma l'identificazione non pare molto verosimile. Nè miglior fondamento ha la supposizione di coloro che, riferendosi a un passo della Storia del Frizzi, pensarono potesse riconoscersi Ercole I nel condottiero seguito da un gruppo di gentiluomini a cavallo, recanti ognuno una banderuola bianca, che si vede dipinto nel palazzo di Schifanoia, a destra della prima finestra che dà sul cortile.

Comunque, senza addentrarci in discussioni che ci condurrebbero molto lontano con scarso profitto, e senza neppure accennare alle immagini esistenti nella *Raccolta iconografica* della biblioteca ferrarese, tutte di scarso valore perchè derivate da altri ritratti noti e da medaglie, io penso che i ritratti superstiti di Ercole I nei numerosi medaglioni dello Sperandio, di Baldassare d'Este, del Coradini e di anonimi incisori[7], e sopra tutto il busto in bassorilievo di Sperandio appartenente al museo del Louvre e il dipinto di Dosso Dossi esistente nella Galleria di Modena, siano più che sufficienti a documentare l'identificazione del Giuseppe d'Arimatea nella Pietà del Mazzoni.



Guido Mazzoni: Una delle Pie Donne - Ferrara, S. Maria della Rosa (*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).

Disgraziatamente ci è ignota la data della esecuzione così del bassorilievo dello Sperandio come del quadro di Dosso. Pur tuttavia, considerando che l'artista mantovano s'incontra a Ferrara prima nella sua giovinezza, nel 1445 e nel 1447, poi di nuovo nel marzo del 1451, e infine dal '63 al '77, dobbiamo attribuire a quest'ultimo periodo il busto del Louvre, nel quale Ercole I ci appare rappresentato in età di poco più che quarant'anni. Che in esso sia da riconoscere uno dei due ritratti in marmo scolpiti per la porta principale del Barco nel 1475 è supposizione la quale non può essere esclusa del tutto[8]; anzi i margini della tavoletta rettangolare recano tracce degli sforzi fatti e dei danni subiti nel toglierla da qualche muro al quale essa era stata certamente infissa.

Quanto al ritratto di Dosso Dossi, in mancanza di ogni altro elemento di datazione, dovremo contentarci di assegnarlo agli ultimi anni del secolo



Guido Mazzoni: Una delle Pie Donne - Ferrara, S. Maria della Rosa (*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).



Guido Mazzoni: La Vergine - Ferrara, S. Maria della Rosa
(*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).



Guido Mazzoni: La Maddalena - Ferrara, S. Maria della Rosa
(*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).



Sperandio: Ritratto di Ercole I d'Este - Parigi, Louvre
(*Fot. Alinari*).



Dosso Dossi: Ritratto di Ercole I d'Este - Modena, Galleria Estense
(*Fot. Anderson*).



Guido Mazzoni: Ercole I d'Este in aspetto di Giuseppe d'Arimatea - Ferrara, S. Maria della Rosa.
(Fot. Direz. Gen. Belle Arti).



Sperandio: Ritratti di Ercole I d'Este e di Eleonora d'Aragona
Berlino, Collezione Simon.

decimoquinto o ai primissimi del seguente, giudicando dall'età del soggetto.

Delle numerose medaglie con l'effigie di Ercole I d'Este poche sono quelle sicuramente databili. Facendo giusto credito alle acute ipotesi del Venturi[9] si può credere che la medaglia di Sperandio recante la scritta *Divus. Hercules. Ferrariae ac Mutinae. Dux. secundus. invictissimus* (Heiss, tav. VII, N. 1) debba attribuirsi all'anno 1471, così come è ragionevole l'opinione generalmente accolta che l'altra medaglia dell'artista mantovano, in cui si vedono, una di faccia all'altra, le teste di Ercole ed Eleonora d'Aragona sormontate da un cherubino volante (Heiss, tav. VI, N. 3) sia stata eseguita in occasione delle nozze del Duca (3 luglio 1473), sebbene il volto di Eleonora nell'accentuata volgarità dei suoi tratti manchi d'ogni grazia giovanile. Similissima nei tipi e dello stesso tempo è evidentemente la placchetta con i ritratti affrontati del duca e della duchessa, appartenente alla collezione Simon di Berlino, rivendicata a Sperandio dal Bode[10].

Le cinque medaglie di Baldassare d'Este e l'unica del Coradini (Heiss, tav. V) sono tutte del 1472; mentre delle cinque di anonimi incisori una, in cui si vedono a bassissimo rilievo i profili di Ercole e di Eleonora, deve assegnarsi all'anno del matrimonio, le altre quattro rappresentano il Duca nella



Anonimo: Medaglia di Ercole I d'Este.



Anonimo: Medaglia di Ercole I d'Este (1505).

sua ultima vecchiezza, come è dimostrato dal confronto con quella in cui si legge: *Hercules. dux Ferrariae. Mutinae. et Regii. Rodii. quae. Commes*, e la data del 1505.

In sostanza, tutti i ritratti finora conosciuti di Ercole I debbono riportarsi fra il 1472 e il 1477 o intorno al 1500: nessuno ve ne ha degli anni immediatamente vicini al 1485, data di esecuzione della Pietà di S. Maria della Rosa. Ciò nonostante, confrontando la figura di Giovanni di Arimatea con tutte le superstiti immagini di Ercole e tenendo conto dei naturali mutamenti dovuti alla differenza delle età e delle condizioni di salute, alla maggiore o minore corpulenza, a quel tanto di personalità che ogni artista introduce nell'opera propria anche quando si propone di riprodurre obiettivamente il vero, apparirà manifesta l'identità del modello.



Attr. a Simone Marmion: Isabella di Chiaromonte ed Eleonora d'Aragona. Napoli, S. Pietro Martire (*Fot. di Guido Spinazzola*).

Il taglio degli occhi, il naso aquilino dalle narici larghe e dalle pinne fortemente segnate, i due solchi profondi che dalla base del naso discendono fino a oltrepassare un poco gli angoli delle labbra, la bocca energicamente serrata, dal taglio diritto e sottile, il mento grosso, prominente, quasi quadrato, dirò meglio a forma di rettangolo dagli angoli un po' arrotondati, costituiscono tanti tratti tipici e caratteristici, la cui identità è completata dalla espressione che il ravvicinamento delle riproduzioni dimostra ma che le parole non riescono a tradurre.

Assai più scarsa è l'iconografia di Eleonora d'Aragona. Giovinetta ancora la vediamo insieme con la madre Isabella di Chiaromonte e col fratello Alfonso inginocchiata dinanzi a un altare, con gli occhi volti devotamente al cielo, nel compartimento centrale della predella del bello e misterioso quadro di S. Vincenzo Ferreri, esistente in Napoli nella chiesa di S. Pietro Martire e attribuito dalla tradizione allo Zingaro, dal Frizzoni alla scuola di Ruggero Van der Weyden e, da ultimo, dal Bredius a Simone Marmion (11).



GUIDO MAZZONI: ELEONORA D'ARAGONA IN ASPETTO DI MARIA DI CLEOFA
FERRARA, S. MARIA DELLA ROSA

Ben altra importanza avrebbe, se mai fosse esistito, il ritratto che, secondo un'affermazione dell'Yriarte non confermata da nessuno [12], di Eleonora avrebbe eseguito il Mantegna. Questi invece, proprio nell'anno 1485, per commissione della duchessa di Ferrara, dipinse non un ritratto, ma una Madonna col Bambino circondata da serafini [13].

Nel 1474 veniva consacrata la nuova cappella di corte e in quella occasione una statua di Eleonora d'Aragona, avente ai suoi piedi, su un cuscino, la neonata Isabella, venne modellata da Bartolomeo Palazzo o del Palazzo, soprannominato Bartolomeo della Grazia o della Reverenza, perchè al titolo di artista univa anche quello di buffone di corte. La scultura, di cui parla Francesco Ariosto, è perduta [14]. Rimane invece, insieme con la bella xilografia pubblicata da fra Filippo Foresti nel 1497, quattro anni dopo la morte di Eleonora, nel suo *De plurimis claris sceletisque* (sic) *mulieribus*, l'elegante ritratto in bassorilievo della collezione Dreyfus, opera probabile di Sperandio, di cui è ignota la data della esecuzione [15]. L'effigie di Eleonora, al pari di quella di suo marito Ercole, manca disgraziatamente nel frammento d'iconografia estense illustrato dal Giorgi [16].

Quanto alle medaglie, ho già accennato a quella gettata da Sperandio nel 1473 coi busti di Ercole e di Eleonora affrontati, con un alato cherubino sulle teste, circondati da un festone d'alloro, e alla placchetta della raccolta Simon. Assai più bello è il già ricordato ritratto dell'Aragonese, che un anonimo artista modellò a finissimo rilievo sul rovescio del medaglione eseguito in occasione delle nozze della coppia ducale.

Valgono per il ritratto di Eleonora d'Aragona le osservazioni già fatte per quello di Ercole I. I tratti caratteristici della sua fisonomia, i quali appariscono già perfettamente determinati nel dipinto di Napoli, che la rappresenta fanciulla vicino alla madre Isabella di Chiaromonte e al fratello Alfonso, si mantengono inalterati attraverso gli anni e si rivedono nella statua di Maria di Cleofa della Pietà di Guido Mazzoni, nobilitati dal magistero di un'arte superiore. Il suo volto squadrato, il naso dalla punta un po' rialzata, il mento grasso, la leggera sporgenza della bocca carnosa, dalla linea lievemente ondulata, l'espressione energica della sua indole, la cui saggezza e fermezza ebbero occasione di manifestarsi in circostanze difficili, non lasciano, a mio giudizio, alcun dubbio sulla identificazione della persona che servì di modello allo scultore modenese.

Che meraviglia, del resto, che egli introducesse



Ritratto di Eleonora d'Aragona
(Dal *De claris Mulieribus* di F. Foresti).

nel suo gruppo proprio i ritratti dei duchi di Ferrara? I documenti pubblicati dal Venturi dimostrano che il Sepolcro di S. Maria della Rosa fu eseguito per loro commissione nel 1485; era pertanto naturale che essi vi figurassero, e non può stupire che vi abbiano avuto compagno quel leggendario Acarino, favoleggiato fondatore della città di Ferrara e della dinastia, la cui presenza è documentata dal confronto della testa del S. Giovanni con le due placchette che un anonimo medaglista della casa d'Este dedicò ad Acarino, certamente prendendo a modello un ignoto personaggio contemporaneo. (Heiss, tav. VI, 1; tav. VIII, 3) [17].



Sperandio (?): Ritratto di Eleonora d'Aragona - Parigi, Collezione Dreyfus.

Non si dimentichi che tanto Ercole I quanto Eleonora d'Aragona ebbero spirito profondamente religioso, che qualche volta nel duca toccò addirittura la manìa. Mentre Eleonora ordinò e fece adornare e dorare numerose immagini sacre e fu talmente dedita alle pratiche di devozione che, dopo morta, nella sua biblioteca, ad eccezione di pochissimi volumi profani, non si trovarono che breviari, officioli, messali, leggende di santi, fioretti, laudi, prediche; Ercole non si contentò di



Guido Mazzoni: Eleonora d'Aragona in aspetto di Maria di Cleofa - Ferrara, S. Maria della Rosa (*Fot. Direz. Gen. Belle Arti*).

elargire elemosine copiosissime ai conventi di Ferrara, di Modena, di Reggio, di Bologna e di altri luoghi del ducato, ma restaurò chiese e altre ne costruì dalle fondamenta, a tutte donando oggetti sacri di valore considerevole. La cattedrale di Ferrara deve a lui il suo coro mirabile; fondò nel 1499 il monastero di S. Caterina da Siena; accanto al suo palazzo eresse la cappella detta del Cortile, a cui ogni anno muoveva in processione



Anonimo: Medaglia di Eleonora d'Aragona.

tutta Ferrara ufficiale. Mentre guerreggiava in Toscana, sapendo che dall'arca della beata Beatrice Estense, in S. Antonio Polesine, usciva un rombo o tuono, ritenuto indizio di disgrazia o di fortuna per la sua casa, sognò la Santa che lo salvava da un disastro. Con le carrette di corte andò in persona a rilevare alcune monache che vivevano isolate dal mondo e le condusse nel mo-



Anonimo: Medaglia di Acarino d'Este.



Guido Mazzoni: Acarino d'Este in aspetto di S. Giovanni Evangelista - Ferrara, S. Maria della Rosa
(Fot. Direz. Gen. Belle Arti).

nastero di Mortara da lui costruito per loro. Qualche anno dopo dalle sue truppe inviate a Viterbo fece addirittura rapire la beata Lucia da Narni rimasta vergine nel matrimonio, per averla badessa di un nuovo convento; poi volle gli si conducesse una certa suor Colomba che viveva del solo pane eucaristico somministratole da un angelo; infine da Roma chiamò anche una suora Beatrice da Narni con uno stuolo di compagne; nel 1504, un anno prima di morire, si fece portare in lettiga a Firenze per sciogliere un voto fatto all'Annunziata [18].

Gli avvenimenti che si succedettero negli anni immediatamente anteriori al 1485 sembrarono scatenarsi a bella posta per acuire il sentimento religioso del duca. La guerra disastrosa con i Veneziani, una gravissima malattia che proprio in quel frangente lo trasse sull'orlo della tomba, l'imminente rovina dello Stato, salvato dal coraggio e dall'energia di Eleonora quando i nemici, passato il Po a Francolino, erano già penetrati fino nel parco del castello di Belfiore, la peste e le inondazioni che, in tanta iattura, infierivano a Ferrara, erano certo sciagure capaci di scuotere qualunque spirito. Ercole I ne fu spinto a moltiplicare allora gli atti di pietà e di devozione. Nel 1484, per voto fatto durante la malattia, si recò in pellegrinaggio alla S. Casa di Loreto, a S. Nicola di Bari e alle isole Tremiti. Nel 1486, richiestone dalla regina di Napoli sua cognata, introdusse a Ferrara l'ordine dei Minimi; nel 1487, in adempimento di un altro voto, doveva recarsi al Santuario di S. Jacopo di Compostella e ne fu impedito soltanto dagli intrighi di Ludovico il Moro. In quello stesso periodo di tempo, certo prima del 1485, per assolvere forse un'altra promessa fatta durante la guerra disgraziata e la malattia, ordinò a Guido Mazzoni il Sepolcro di S. Maria della Rosa e volle esservi rappresentato insieme colla sua eroica compagna e con quegli che era reputato il fondatore della potenza estense, proprio allora miracolosamente salvata dall'estrema rovina.

ARDUINO COLASANTI.

(1) A. VENTURI, *Di un insigne artista modenese del secolo decimoquinto*, in *Archivio storico italiano*, serie 4, t. XIV, 1884, pag. 350.

(2) Id., *Documenti relativi al Tura, a Michele dello Scalcagna, al Verrocchio, a Guido Mazzoni, a Pellegrino Munari, al Boccaccino*, in *Archivio storico dell'arte*, 1894, p. 54.

(3) La chiesa di S. Maria della Rosa, costruita nel 1624 su disegni di Francesco Guitti, ha preso il posto della chiesa di Guazzaduro, così chiamata dalla vicinanza di un canale ove si abbeveravano i cavalli. Il gruppo del Mazzoni nella ricostruzione dell'edificio dovette essere ricollocato a posto nella sua disposizione originaria; esso infatti manca di quella linea d'insieme il cui difetto è sensibile in tutte le opere dello scultore modenese anteriori alla Pietà di Napoli (1491), la prima nella quale i personaggi, come fu già da altri osservato, non si muovano ognuno per proprio conto, ma si atteggino con estetica e logica unità. Tutte le figure del gruppo di Ferrara mostrano in basso i segni e i guasti della loro rimozione e del trascurato ricollocamento.

(4) B. CROCE, in *Napoli Nobilissima*, I serie, vol. III, 1894, p. 42 sgg., nota all'articolo di E. PERCOPO, *Guido Mazzoni e le sue opere in Napoli*.

(5) Art. cit., in *Archivio stor. ital.*, Ritratti di personaggi non identificati lo stesso Venturi vide a ragione nella *Pietà* della chiesa di S. Giovanni a Reggio Emilia *(Una Pietà di Guido Mazzoni a Reggio Emilia*, ne *L'Arte*, 1914, p. 227).

(6) G. GRUYER, *L'art Ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897, II, p. 162.

(7) A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 1883, p. 87, II, pp. 43-45, 300; III, 168; A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, 1883, p. 49; G. GRUYER, Op. cit., I, pp. 629-631.

(8) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1908, VI, 788, dice che la tavoletta del Louvre « male avrebbe potuto essere affissa a una porta ». Perchè? Intanto che essa sia stata attaccata a un muro è certo, perchè vi si vedono i resti dell'antichissimo intonaco. Si tenga inoltre presente che i ritratti in marmo di Ercole I scolpiti da Sperandio per la porta principale del Barco furono due, come due furono quelli di terracotta dipinta da lui eseguiti un anno dopo per un'altra porta dello stesso Barco. Essi, pertanto, dovevano essere collocati dall'uno e dall'altro lato delle porte e a quest'uso si adattava assai bene la forma d'un bassorilievo su tavoletta rettangolare. Potrei citarne esempi numerosi, ma basti ricordare il ritratto a bassorilievo di Giovanni II Bentivoglio, firmato *Antonius Bal. annum agens XVIII*, infisso nella chiesa di S. Giacomo Maggiore a Bologna.

(9) Id., in *Kunstfreund*, 15 settembre 1885, p. 77; Id. *Sperandio da Mantova*, in *Archivio storico dell'arte*, 1888, 390. Lo Heiss invece (pag. 40), osservando che il rovescio reca una palma femina, simbolo della fecondità solito a ritrovarsi nei pezzi da matrimonio, ritiene che anche questa medaglia sia stata eseguita in occasione delle nozze di Ercole con la figlia di Ferdinando d'Aragona. Ma per il mio assunto l'una e l'altra opinione si equivalgono. Mi pare invece di non dover prendere in considerazione le fantasticherie degli autori del *Trésor de Numismatique (Méd. Ital.* parte II, pag. 4) i quali nei due alberi secchi che fiancheggiano il palmizio vorrebbero vedere una allusione alla morte prematura dei due fratelli bastardi di Ercole, Lionello e Borso.

(10) W. BODE, *Sperandio Mantovano* in *Jahrb. d. Kön. Preuss.Kunstsammt.* 1898, 222, 23.

(11) A. BREDIUS, *Il capolavoro di Simone Marmion*, in *Bollettino d'arte del Min. della pubbl. istr.*, 1907, VI, p. 13. Sull'attribuzione al Marmion avrei molto da osservare.

(12) CH. YRIARTE, *Isabella d'Este et les artistes de son temps*, in *Gazette des beaux arts*, 1895, p. 395.

(13) A. BASCHET, *L'archivio Gonzaga*, in *Gazette des beaux arts*, XX, pp. 481-482. È il quadro che si trova ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, come dimostrò il FRIZZONI *(Kunstneuigkeiten* in *Kunstkonik*, 9 aprile 1885).

(14) G. CAMPORI, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, pp. 58-59.

(15) Il ritratto della collezione Dreyfus è ritenuto opera di Sperandio dal Mackowsky (*Sperandio Mantovano* in *Jahrb. d. Königl.*

Preuss. Kunstsamml. 1898, 178) e, con qualche incertezza, da A. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, VI).

(16) I. GIORGI, *Frammento d'iconografia estense acquistato recentemente dalla Bibl. naz. di Roma*, in *Bull. dell'Ist. stor. ital.*, 1887, pp. 88-95.

(17) Si potrebbe supporre che non Acarino i duchi abbiano voluto con loro nel gruppo, bensì colui che servì di modello all'ignoto medaglista per le due placchette dedicate ad Acarino. Ma è difficile ammettere che di un personaggio di alto rango della corte ferrarese – e tale avrebbe dovuto essere per meritare l'onore di figurare nella principesca compagnia – non sia giunto a noi nessun altro documento iconografico. Senza dire che un personaggio di qualità non si sarebbe prestato a figurare in una placchetta col nome di un altro.

(18) Questi e altri particolari vedi in A. VENTURI, *L'Arte Ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este*, in *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per l'Emilia e le Romagne*, pp. 98-99, e G. GRUYER, op. cit. I, p. 106.

UN QUADRO INEDITO DI SEBASTIANO DEL PIOMBO

Tra le opere d'arte pervenute allo Stato per la munificenza del Principe Ruffo di Motta Bagnara è la magnifica tela che oggi pubblico per la prima volta [1]. In essa è ritratto a mezza figura al naturale un giovane nel fiore degli anni di nobile e gentile figura, dal volto di una delicatezza quasi amara, dall'espressione pensosa. Indossa un abito di color verde frangiato di giallo che lascia scoperta sul petto la bianca camicia, ornata intorno allo scollo da una elegante orlatura. Porta in testa un berretto nero inclinato sulla tempia destra, ha lunghi capelli, divisi sulla fronte, che scendono morbidamente a ricoprirgli le spalle. Dietro di lui, alla sua sinistra, si protende la testa di un altro giovane nella quale si segnano caratteristiche speciali nell'alta fronte squadrata, negli occhi penetranti, nel grosso naso, negli zigomi sviluppati, nella larga bocca tagliata con un vivido tratto sanguigno.

Nel gruppo mirabile spira quel senso di nobile bellezza e di classica struttura che noi siamo abituati ad associare nella nostra immaginazione con le figure del grande che all'alba del XVI secolo ha avviata la rigogliosa e feconda corrente di vita nuova della pittura veneziana.

E per certo il nostro quadro dà la più chiara e precisa testimonianza della profonda e matura assimilazione degli elementi desunti dall'opera giorgionesca, e mostra insieme tutta la personalità decisa dell'artista che l'ha condotta, la vivezza del suo stile che ce lo fa apparire come uno dei più forti e originali pittori della Scuola Veneta. Queste qualità si affermano per una naturale virtù coloristica, che si esplica nella robustezza degli impasti, nella sempre calda colorazione dorata delle carni, nella pennellata franca, ma sopratutto, per quella profonda ricerca dell'espressione che tende in lui a sprigionar anime più che a plasmar forme di suoi modelli.

L'unico scolaro di Giorgione che al principio del 500 sapesse così fortemente foggiar la sua arte a esprimere la propria natura e trarre insieme dagli esempi del modello un frutto di maturità così compiuta, è Sebastiano Luciani. Io non ne vedo altri. Le note distintive e caratteristiche della sua arte ben si possono osservare in tutte le produzioni dell'età giovanile, dai quadri di S. Bartolomeo di Rialto, che sono la prima e genuina affermazione che conosciamo del talento di Sebastiano, alla grande pala dipinta per l'altar maggiore di S. Giovanni Crisostomo in Venezia, all'*Adultera*, al *Giudizio*. I tratti particolari che riavvicinano queste opere alla nostra composizione riecheggiano in modo evidente d'uno in altro come il risuonare degli accordi nell'armonia. Dove però la comunanza di molti elementi e di riscontri non casuali appare più evidente, anche per la composizione, per la disposizione e l'atteggiamento delle figure, è nei due quadri che vanno sotto il nome della *Erodiade* e della *Maddalena*, nei quali voglionsi piuttosto riconoscere due ritratti. Uno stesso squadro, uno stesso modo di considerare il modello, insomma, uno stesso stile.



SEBASTIANO DEL PIOMBO: RITRATTO DI VERDELOTTO FRANZESE
E DI UBRETTO CANTORE
ROMA, GALLERIA NAZIONALE DI ARTE ANTICA

L'arte di Sebastiano, nella sua rapida e continua evoluzione, s'incammina verso quello che dovrà essere il genere suo prediletto, e che è stato in ogni tempo il patrimonio vero della pittura veneziana: voglio dire il ritratto.

A dipingere opere ispirate al racconto biblico ed evangelico od improntate alla favola, chiese accenti ai maggiori e sopratutto al grande Giorgione. A dipingere invece ritratti non chiese aiuto che a se stesso e alla sua fine commossa intelligenza davanti al vero. « *E per vero dire* - scrive il Vasari *il ritrarre di naturale era suo proprio* » e vi si applicò fino agli ultimi anni della sua carriera artistica con tale vigile sentimento d'amore che si può dire che quasi tutti gli altri generi non furono per lui che brevi parentesi come quella degli affreschi della Farnesina, al suo primo giungere in Roma.

I due ritratti della *Erodiade* e della *Maddalena* oltre ad avere un nesso molto intimo fra di loro si collegano strettamente, per sviluppo di mezzi e per successione di tempo, con quelli eseguiti da Sebastiano subito dopo la sua partenza da Venezia: dal ritratto di donna detto comunemente della *Fornarina* a quello famosissimo dell'*Uomo ammalato.*

In essi il giovane Maestro ci si rivela veramente già padrone di mezzi di espressione e di esecuzione, già così fatto e maturo da sorprenderci quasi per la magnifica facilità con la quale crea opere che sono quasi tutte dei capolavori.

Tutti questi ritratti, prima che la critica ce li rivelasse ragionevolmente di lui, furono creduti del maturo Raffaello; ma se pure hanno - bisogna bene concederlo - qualche rapporto più esteriore ed apparente, del resto, che sostanziale con l'arte dell'Urbinate, sono, nel taglio, nella gamma del colore, nel fondo del paese, essenzialmente e schiettamente veneti, ed hanno nel modellato e nella costruzione una solidità e una robustezza che è pure tutta veneziana. Hanno cioè in loro stessi quelle qualità che erano già in germe e non ancora compiutamente rivelate nella *Erodiade* e nella *Maddalena.* Ora appunto il nostro quadro rappresenta stilisticamente il punto di passaggio tra i due gruppi di opere: fra quelle cioè eseguite da Sebastiano negli anni che precedettero di poco la sua partenza da Venezia e quelle del primo periodo romano.

Purtroppo oggi non conosciamo più nessuno dei ritratti di *naturale molto simili* - secondo la frase del Vasari - che Sebastiano fece in Venezia nel periodo intercorso fra queste due date.

Ad indicarci tuttavia a qual grado di sviluppo fosse giunta in quegli anni l'arte del Maestro Veneziano, ci resta un'opera che è una delle più lucide e forti espressioni, il *Concerto* del Louvre ormai finalmente restituitogli. È un'opera di un valore nuovo, direi quasi insospettato rispetto alle altre del periodo veneziano di Sebastiano, e che per l'impasto più morbido, per il colore più caldo, più profondo, per il chiaroscuro più elaborato, per le ombre magistralmente diffuse, ha tutto l'incanto dell'opera di cui qui abbiamo ragionato e che ci sembra di poter giustamente annoverare fra le composizioni giorgionesche eseguite da Sebastiano immediatamente prima del suo arrivo a Roma.

Nella seconda edizione delle *Vite*, il Vasari, scrivendo di Sebastiano Veneziano racconta che dopo aver appreso *a cantare e a suonar varie sorte di suoni,* venutagli voglia, *essendo anche giovane d'attender alla pittura, apparò i primi principi da Giovan Bellini allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti, e con certo fiammeggiar di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione; col quale stette tanto, che prese in gran parte quella maniera: onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, e fra gli altri quello di Verdelotto Franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in San Marco; e nel medesimo quadro quello di Ubretto suo compagno, cantor, il qual quadro recò a Fio-*

renza Verdelotto quando venne maestro di Cappella in S. Giovanni, ed oggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo scultor.

Le notizie che ci sono rimaste intorno alla vita di Verdelotto, che ebbe fama grandissima ai suoi tempi e fu uno dei più forti contrappuntisti di quella scuola fiamminga la quale, sorta sullo scorcio del 300, tenne il campo per ogni dove sin quasi a mezzo il XVI sec., non sono in verità molte e non tutte documentabili con rigore di date.

Philippe Verdelot nacque, per la concorde testimonianza degli storici, nelle Fiandre verso la fine del XV sec. e si trasferì negli anni primi della giovinezza a Venezia, che per la sollecitudine dei Dogi e dei Procuratori godeva fama di accogliere nella cappella di S. Marco il fior fiore dei musici e dei cantori. Negli Atti dei Procuratori il suo nome, di fatto, ricorre come quello di un semplice cantore. Nel 1526 già si afferma la sua fama di maestro con una edizione romana del Giunta di un *motetto a quattro voci*; e a questa prima ne seguono altre, fra il 1529 e il 1538, di Madrigali, di Motetti, di Canzoni musicali pubblicate da Ottavio Scotto di Monza, stampatore di musica in Venezia. Nel 1530 la fama del Maestro correva certo già alta se Pietro Attaignant in Francia poneva in una raccolta di motetti e canzoni dei più celebri musici di allora alcune composizioni di lui, e se la Signoria di Firenze, nello stesso anno, lo officiava, come sembra, a trasferirsi in quella città, per assumere il posto di Maestro di Cappella in S. Giovanni. A Firenze dimorò sicuramente un decennio, e morì fra il 1565 e il 1567.

Nessun ricordo ci resta intorno a Ubretto, suo compagno. Con ogni probabilità Ubretto è una corruzione del fiammingo Hobrect, nome già reso illustre nel campo della musica dal famoso contrappuntista morto l'anno 1506.

Nella prima edizione delle *Vite*, il Vasari non fa menzione del quadro di Sebastiano. Ciò non può meravigliare chi abbia qualche pratica del come il Vasari compilò le sue *Vite*. Il grande biografo andò a Venezia verso la fine del 1541 e durante la sua non breve dimora raccolse dalla tradizione orale il materiale sulle vite dei pittori veneti, che completò e corroborò con le notizie sulle opere che specialmente aveva potuto osservare. A quell'epoca il ricordo del quadro di Sebastiano era probabilmente perduto ed il quadro medesimo era già emigrato a Firenze, come si è visto, sino dall'epoca in cui Verdelotto si trasferì in quella città.

Prima di porre mano alla ristampa delle *Vite*, nel maggio del 1566, il Vasari tornò a Venezia, e, sia che qualcuno allora gli facesse cenno dell'opera dimenticata, sia, come sembra più probabile, che egli stesso l'abbia vista a Firenze nella casa di Francesco da Sangallo, completò la notizia generica già data sull'attività di Sebastiano a ritrarre al naturale sino dal suo periodo veneziano, con un particolare esempio, e ricordò il ritratto del Verdelotto.

Nessuno finora ha saputo indicarne l'esistenza, ma alla lettura del passo vasariano ci è sorta spontanea la domanda se il duplice ritratto ivi ricordato potesse essere il medesimo da noi qui illustrato.

Le notizie se non sono purtroppo tali da consentire deduzioni altrettanto conclusive quanto importerebbe al nostro desiderio di arrivare a conoscere, possono tuttavia suggerirci qualche elemento di risposta certamente non trascurabile.

Come è noto, Sebastiano del Piombo lasciò Venezia intorno al 1511 in seguito alla offerta fattagli da Agostino Chigi di prender parte alla decorazione della splendida villa che aveva di recente costruito in Roma; fece ritorno in patria in seguito agli avvenimenti che si riconnettono con le fortunose vicende del Sacco di Roma, dopo circa diciassette anni.

Abbiamo già detto come il nostro ritratto non si possa riferire a questo secondo periodo dell'attività veneziana del Luciani, che va dal 1527 al 1529 all'incirca, ma si debba piuttosto riportare agli anni che immediatamente precedettero

la partenza per Roma, quando gli insegnamenti di Giorgione erano ancora vivi e presenti in lui. La testimonianza del Vasari ha nel nostro particolare caso un valore singolare, come sempre quando in lui l'osservazione è diretta, e viene ad integrare la certezza dell'attribuzione al periodo giovanile di Sebastiano, scaturita dal criterio stilistico.

Ma il racconto del biografo aretino bene si accorda anche con le poche notizie veramente certe sulle quali è basata ogni nostra conoscenza della vita di Verdelotto. Orbene se dallo studio dell'opera passiamo all'esame del personaggio principale in essa rappresentato, vediamo che l'età che esso dimostra sembra meglio convenirsi al giovane cantore di S. Marco che ad un uomo maturo di scienza e già Maestro celebrato quale poteva essere Verdelotto negli anni intorno al 1527-29. Dirò di più, che se par giusto attribuire a questo giovane vent'anni all' incirca, posto che il quadro sia stato eseguito verso il 1511, andremmo ad incontrare l'anno di nascita precisamente nell'ultimo decennio del XV sec.

Prima di darsi all'arte del dipingere, Sebastiano attese assai lodevolmente alla musica e *piacquegli il suono del liuto mirabilmente* e *tanto, che egli sonava* e *cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso adoverato a diverse musiche e ragunate di persone nobili.*

Queste qualità di virtuoso nella musica, l'affinità di educazione e di sentire, congiunse senza dubbio assai presto i due giovani Maestri che nelle belle *ragunate* avranno poi appreso a stimarsi e ad amarsi vicendevolmente. E con amore infinito e con commozione vivissima Sebastiano dovette certamente dipingere il ritratto mirabile per la vita che vi si respira, per l'anima che vi traspare, dove lo studio dei piani del volto è una resurrezione della realtà.

L'ipotesi nostra che questo ritratto, secondo il chiaro ricordo del Vasari, sia quello stesso eseguito di Verdelotto da Sebastiano, ci sembra molto attendibile e ci lascia col desiderio di avere una prova ancor più valida per identificarlo definitivamente. Comunque, è certamente una delle più attraenti composizioni del Luciani, ed uno dei più suggestivi ritratti del 500, non solo italiano.

EMILIO RAVAGLIA

BIBLIOGRAFIA: Vasari, *Vite*, V, pag. 565 (ediz. Milanesi) – P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma, 1898 – Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo – Kallab, *Vasaristudien*, Wien Leipzig, 1908 – Caffi, *Storia della musica in S. Marco a Venezia*, Venezia, 1855 – Fétis VIII, *Biographie universelle des musiciens*, Parigi, 1870 – Van der Straeten, *La musique aux Pais Bas* – Bartoli, *Ragionamenti accademici* - L. Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano 1913.

(1) Alta m. 0,77 e larga m. 0,66.

DI UN'OPERA IGNOTA DI TADDEO GADDI

In un'umile e male illuminata stanzetta dell'ufficio dell'economato del Convitto Serristori in Castiglione Fiorentino presso Arezzo, ebbi occasione di notare una tavola, rappresentante la Vergine con il Bambino, di grandezza quasi naturale, che si rivelava a prima vista per pregevolissima opera di artista fiorentino del XIV secolo.

Ma parecchie ridipinture e sovrapposizioni di colore deturpavano quel quadro e impedivano di individuarne l'autore e di ricostruirne la forma originale evidentemente modificata.

Eseguitone il restauro, tolte le ridipinture che alteravano i lineamenti delle immagini e il colore azzurro che copriva interamente il fondo del quadro, cancellate anche le aggiunte di uno scapolare e di altri attributi con cui nel XVII secolo si era voluta mutare la figura austera della Vergine in una Madonna del Carmine, apparvero il fondo d'oro della tavola e la bella cattedra trecentesca, – decorata di cornici e formelle intagliate, di mensole intagliate e con cuspide a gattoni – su cui sedeva la Vergine.

Ma in basso vennero in luce anche due frammenti di figure di Santi sorreggenti libri,



Taddeo Gaddi: La Vergine col Bambino - Castiglion Fiorentino, Pinacoteca (*Gob. fot. degli Uffizi*).

a dimostrare che la tavola non era altro che la parte centrale di un'ancona molto più grande, rappresentante la Vergine con il Bambino e Santi e, forse, alcuni angeli.

Spoglia dunque la tavola delle sue alterazioni, ci venne subito spontanea l'attribuzione al fioren-

tino Taddeo Gaddi. Avendo riprodotta qui per confronto la tavola firmata dal Gaddi, oggi conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze, ci sembra che non occorra esporre molte ragioni per associare queste due pitture.

In esse la maniera e molti particolari sono assolutamente uguali. L'impostazione della figura della Vergine è anch'essa identica ed il manto poi, che copre il capo e tutta la persona di lei, è così simile in queste due tavole ed ha così uguale disposizione, specialmente nella parte sinistra, che sembra quasi eseguito con un unico spolvero.

I volti delle due Madonne sono somigliantissimi ed eseguiti con stile e tecnica caratteristici; similissima è la fattura della parte superiore del petto, limitata da un'uguale scollatura dell'abito; utili riscontri può fornirci anche il confronto degli occhi – più aperti e più vivi nell'immagine castiglionese – e degli altri lineamenti.



Taddeo Gaddi: La Madonna col Bambino Gesù in Trono e Angeli. Firenze, R. Galleria degli Uffizi (*Gab. fot. degli Uffizi*).

La disposizione delle mani della Madonna è quasi uguale; così la fattura sia della mano destra elegante e con l'indice leggermente e graziosamente piegato, sia di quella sinistra le cui dita sono lunghe, contorte e non prive di difetti.

I due Bambini sono un po' più diversi fra loro, ma ad ogni modo la tecnica e lo stile con cui sono eseguiti ci riconducono a un medesimo artista.

È così dunque che alle numerose opere del Gaddi, che sono però quasi tutte di carattere votivo e di bottega e non del tutto certe, viene ad aggiungersene un'altra sulla cui attribuzione ci pare non possa avanzarsi alcun dubbio e che, pur essendo frammentaria, per le sue dimensioni, e per la freschezza della fattura, può essere considerata una delle sue opere più interessanti e caratteristiche.

Essendo la tavola di Castiglion Fiorentino più matura di quella degli Uffizi, datata MCCCLV, crediamo sia stata eseguita qualche anno più tardi. Probabilmente, Taddeo Gaddi avrà avuto occasione di dipingerla quando fu in Arezzo e nella regione limitrofa ove, secondo il Vasari, aiutato da Giovanni da Milano, compì notevoli opere che, purtroppo, oggi più non esistono.

ALESSANDRO DEL VITA.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Nell'assumere l'ufficio di Sottosegretario per le Antichità e Belle Arti, al quale già tanto fervore d'opera feconda diedero gli illustri miei predecessori Pompeo Molmenti e Giovanni Rosadi, rivolgo il mio cordiale saluto a tutte le Autorità e ai funzionari dipendenti. Sarà loro compito e mio lavorar con tenacia perchè l'Arte — che tanto ha contribuito e tanto può ancora e deve contribuire a formar l'anima della Nazione, ad accrescere gloria e persino ricchezza al nostro Paese — sia difesa, incoraggiata, propagata: perchè l'insegnamento artistico sia reso più adatto a sprigionare le spontanee energie popolari, a fecondare e nobilitare il lavoro, a selezionare i migliori e gli eletti; perchè il nostro patrimonio artistico sia meglio noto, con maggior vantaggio della Nazione, e consegua il più razionale assetto possibile col miglioramento dei servizi che lo riguardano.

Nelle gravi difficoltà presenti, soprattutto finanziarie, che non consentono d'assolvere se non in parte questo altissimo compito, io so di poter contare sulla provata esperienza, sull'operosità e sul senso d'abnegazione di tutti i funzionari e di tutti gli insegnanti dipendenti da questo Sottosegretariato.

3 Marzo 1922.

GIOVANNI CALÒ.

LAVORI ESEGUITI DALLA R. SOPRAINTENDENZA AI MONUMENTI PER LE PROVINCIE DI SIENA E GROSSETO, DURANTE L'ANNO 1921.

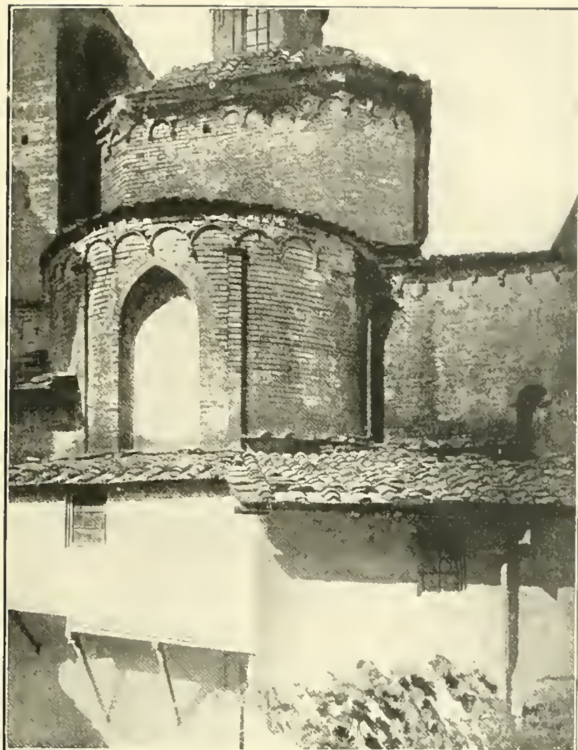
SIENA: *Chiesa di S. Cristoforo.* — Restauro della parte absidale e del chiostro. — Questa chiesa, ricordata in documenti del 1087 e del 1090, è una delle più antiche della città. Già nel 1100 si radunava in S. Cristoforo il Consiglio generale della Repubblica; nel 1137 vi si raccoglieva la curia del Vescovo; nel 1187 vi risiedeva la curia del Placito o dei pupilli; ma essa è sopratutto legata alla storia di Siena per il ricordo della battaglia di Montaperti. Fu in S. Cristoforo che il Consiglio della Campana, convocato d'urgenza dopo le oltraggiose proposte fatte ai Ventiquattro dagli ambasciatori dei Fiorentini accampati nella valle dell'Arbia, infiammato dalle parole di Provenzano Salvani, votò per la resistenza; e fu qui che dopo la grande vittoria, che segnò l'apogeo della potenza di Siena, i reduci consegnarono al Comune i trofei conquistati.

Prima dei presenti restauri ben poco si scorgeva di quanto resta della parte più antica di questa costruzione, perchè le arcate del chiostro erano state chiuse e si nascondevano sotto uno strato spesso di calcina, mentre locali e passaggi coperti, costruiti in diverse epoche, si addossavano esternamente all'abside ed alla parete di levante del transetto. I lavori hanno messo in luce: due lati del chiostro, dei quali uno, quello di levante, è certamente coevo alla primitiva chiesa; i passaggi laterali o androni, che si aprono sotto il transetto e che dall'esterno davano l'accesso al chiostro; le tombe ad arcosolio, della seconda metà dell'XI secolo, che si allineano sotto questi androni; e diversi elementi architettonici a Siena poco frequenti, perchè quando nel XIII e XIV secolo la città si trasformò sotto l'impulso di nuovi ideali artistici e di fiorenti condizioni economiche, vennero distrutti i prodotti di quell'arte romanica, che nel senese aveva avuto un periodo di rigoglioso sviluppo.

Il restauro è stato eseguito a spese del Comune di Siena (che con questo lavoro e con una ricca pubblicazione ha voluto partecipare alla commemorazione del VI centenario della morte di Dante) e del Ministero dell'Istruzione.

SIENA: *Chiesa di S. Spirito.* — In seguito al terremoto del 13 settembre 1911 gravi lesioni si riscontrarono nella cupola, che si innalza sul centro della crociera, nel tamburo che circonda e protegge la cupola, e nella sovrastante lanterna o cupolino. Dopo studi e proposte diverse, venne redatto, nel marzo del 1918, un progetto per il consolidamento ed il restauro generale della chiesa, con una spesa prevista di L. 30.000.

I lavori cominciarono nel 1920. Demolita la lanterna, dopo averla esattamente rilevata, si alleggerì la cupola del materiale (detriti di tegole) che lungo i secoli vi era stato deposto e che costituiva un sovraccarico eccessivo e pericoloso, quindi si procedette al suo consolidamento. Attraverso le lesioni, in tracce ricavate a conveniente distanza, vennero poste sbarre di ferro laminato ripiegate alle estremità, e collegate con tondino pure di ferro. Quindi si ricoprì tutto con una colata di malta di cemento piuttosto liquida, che penetrando nelle lesioni e rivestendo le leghe, ristabilì saldamente la continuità della calotta. Il tamburo, rinforzato con un robusto anello di ferro dissimulato nella muratura, venne ricoperto con un tetto costruito razionalmente; e infine la lanterna fu rifatta in tutto simile a quella demolita, con alcune



Siena: Abside della Chiesa di S. Cristoforo.
Prima del restauro.



Siena: Abside della Chiesa di S. Cristoforo.
Prima del restauro.

varianti costruttive, tali da renderla un elemento concorrente alla stabilità dell'insieme. I lavori nell'interno della chiesa si ridussero alla chiusura di alcuni passaggi fra le cappelle, alla ricostruzione di tratti di pavimento e alla ripresa di intonaci.

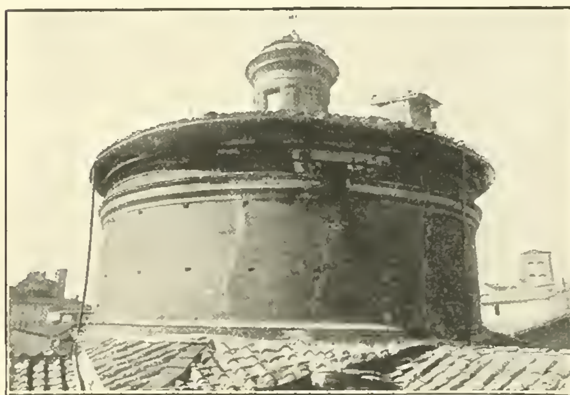
Quanto ai restauri artistici non si potè eseguire tutto ciò che era stato previsto, a cagione del grande aumento dei prezzi verificatosi durante i lavori; aumento al quale si fece fronte soltanto parzialmente con una perizia supplettiva di L. 16.500.

Venne tuttavia scoperto e restaurato il fregio a tempera che si svolge sulle pareti interne; venne colorita la chiesa con tinte bene intonate; furono rimesse in luce e ripulite le cornici di terracotta alla base della cupola; e finalmente, liberata la fronte della chiesa dall'intonaco che la deturpava, essa venne in parte ripristinata con beneficio generale della bella costruzione, che era stata ampliata e condotta allo stato attuale nei primi anni del sec. XVI.

Chiesa di S. Bernardino all'Osservanza presso Siena. — I lavori eseguiti nella chiesa dell'Osservanza riguardano più che altro il consolidamento di questo edifizio, che si vuole innalzato sui disegni di Giacomo Cozzarelli, nella seconda metà del Quattrocento. Però oltre alla sottofondazione parziale della facciata, alla ripresa di cortine di mattoni, alla riapertura e sistemazione di finestre, alla costruzione di pavimenti, al risarcimento di tetti e all'impianto di parafulmini, si sono compiuti anche lavori di puro carattere artistico.



Siena: Chiostro della Chiesa di S. Cristoforo - Dopo il restauro.



Siena: Cupola della Chiesa di S. Spirito - Prima del restauro.

come il restauro della sagrestia e degli armadi ivi esistenti, coevi alla costruzione della chiesa e donati da Pandolfo Petrucci, nonchè alcune riparazioni al gruppo in terra cotta rappresentante la *Pietà*, del Cozzarelli, eseguite dal R. Opificio delle Pietre dure.

Presso alla sagrestia, in un locale convenientemente sistemato, con fondi raccolti dal parroco e con un sussidio concesso dal Ministero dell'Istruzione, si è potuto formare un piccolo Museo che raccoglie alcuni oggetti di valore, come codici pregevolmente miniati, ricche pianete, alcune tavole, un affresco di Gerolamo di Benvenuto riportato su tela, ecc.

BUONCONVENTO: *Palazzetto del Podestà.* — Nessuna traccia faceva supporre la sopravvivenza di antichi elementi architettonici, nella facciata piatta e dimessa di questa modesta costruzione. Furono alcuni saggi fortunati che consigliarono la Sopraintendenza, il Comune ed il Comitato per la commemorazione dantesca, di eseguire il restauro esterno del palazzetto e del contiguo campanile. Sono così ritornati alla luce due edifizi senesi del XIV secolo, che ricordano la ricostruzione, ordinata dalla Repubblica, del paese distrutto nel 1288 dai ghibellini cacciati da Siena.

Chiesa dei SS. Giusto e Clemente a Balli (Sovicille). — È una costruzione del sec. XIII ed appartiene a quel gruppo abbastanza numeroso di chiese romaniche del senese che sono state forse un po' trascurate dagli studiosi, pure avendo taluna di esse una notevole importanza storica ed artistica. Da qualche tempo le condizioni statiche della chiesetta erano preoccupanti. Le colonne fra la navata centrale e quella di sinistra (la navata di destra è stata distrutta) non potendo reggere, per la cattiva struttura, al peso del muro sovrastante, erano state racchiuse entro pilastri che a loro volta cedevano e minacciavano di rovinare. I lavori presentarono delle difficoltà. Insieme alle colonne, di materiale misto, si dovettero rifare gli archi laterizi, giacchè i vecchi non davano più nessun affidamento: il tetto venne ricostruito quasi per intero. Completarono i restauri l'apertura di finestrelle a feritoia, la sostituzione di una mensa composta di bozze di travertino ad un brutto altare di stucco, la ripresa del pavimento, la coloritura delle pareti, ed altri lavori di minore importanza.



S. Bernardino all'Osservanza presso Siena - Sagrestia.



S. Bernardino all'Osservanza presso Siena - Museo.

PIANCASTAGNAIO: *Palazzo Bourbon del Monte.* — La grandiosa costruzione che domina la valle del Paglia, venne eretta nel 1604 dal marchese Giovanni Battista, capitano generale della Repubblica veneta, al quale il granduca Ferdinando aveva concesso in feudo la terra. L'architetto di questo monumento per ora è sconosciuto, ma non sarà difficile trovarlo fra quegli artisti che lavorarono a Roma sulla fine del sec. XVI. Tutte le parti decorative del palazzo sono in trachite: particolarmente interessante è lo scalone principale.

Per invito e col consiglio della Sopraintendenza, e in seguito anche alle energiche pressioni del Comune, il proprietario ha eseguito importanti lavori atti ad assicurare il mantenimento dell'immobile, e più specialmente il restauro dello scalone, l'intonacatura e coloritura delle facciate e degli interni, la ripresa dei pavimenti, il consolidamento di cornici e di stipiti di porte, ecc.

S. QUIRICO D'ORCIA: *Palazzetto pretorio.* — Questo modesto restauro è uno degli effetti del lavoro di rieducazione artistica che l'Ufficio va svolgendo nei paesi dell'antico Stato di Siena. Venne



Chiesa dei SS. Giusto e Clemente a Balli (Sovicille).
Interno dopo il restauro.

eseguito *materialmente* dai componenti di quella Giunta comunale, perchè le disponibilità del magro bilancio non permettevano che fosse distratta una somma, anche piccola, a questo scopo. L'esempio sarà forse seguito da altri, ed è lecito sperare che il paese di San Quirico possa riprendere quell'aspetto pittoresco che aveva, quando le facciate delle sue case medievali, dagli alti archi senesi di travertino, non erano sconciamente intonacate.

ARCIDOSSO: *Chiesa della Madonna delle Grazie.* — Già dal 1914 si era riconosciuta la necessità di eseguire lavori per il consolidamento di questo elegante edifizio del sec. XVI, ampliato e solo in piccola parte trasformato nei secoli successivi, ma difficoltà economiche impedirono, fino all'anno scorso, che fosse tradotto in atto il progetto all'uopo studiato. L'opera ora compiuta è consistita nella demolizione e ricostruzione del tetto, compresa la sostituzione di incanalature; nel rafforzamento di muri per mezzo di leghe; nella smontatura di una grande orchestra di legno; nella riapertura dell'oculo della facciata; nella tinteggiatura delle pareti interne e del tetto, ecc. A questi lavori dovranno fra breve seguire restauri artistici di qualche importanza, che varranno a dare maggior rilievo ad una della più belle chiese dell'Amiata.

MONTEPESCALI: *Chiesa di S. Niccolò.* — Anche in questa chiesa si sono rifatti il tetto ed il pavimento. Inoltre, grazie all'aiuto concesso da privati, è stato possibile riaprire le finestre del coro, stonacare la facciata, restaurare la porta e colorire le pareti interne.

Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore. — Si sono restaurate le grandi vetrate del chiostro degli affreschi, che un violento uragano aveva quasi distrutto.

SIENA: *Chiesa del Sacro Cuore.* — In questa piccola chiesetta, che conserva tracce abbastanza visibili del sec. XIV, è stato scoperto e restaurato un frammento di affresco rappresentante San Lorenzo, opera di uno scolaro di Ambrogio Lorenzetti.

Restauri a S. Gimignano. — Il concetto che ha seguito la Sopraintendenza nello studiare un programma di lavori in occasione del centenario dantesco, è stato quello di ripristinare il maggior numero di edifizi civili del XIII secolo, per rendere agevole a tutti una ricostruzione ideale della città com'era quando accolse Dante ambasciatore dei Fiorentini, nel maggio del 1300. Il Ministero dell'Istruzione, il Monte dei Paschi di Siena, il Comune, il Comitato dantesco, privati cittadini, hanno concorso con slancio all'attuazione di questo programma, che non solo ha raggiunto il suo scopo immediato, ma ha fatto nascere nel popolo un grande interessamento per questi restauri, e nei proprietari uno stato d'animo favorevole all'esecuzione dei lavori tendenti a rimettere in luce i begli archi slanciati, a riaprire le bifore piene di grazia, a scoprire le cortine di mattoni che i maestri di muro sangimignanesi seppero costruire con tanta maestria.

Porta di S. Giovanni. — Fu innalzata nel 1262 al tempo del podestà Bernardino Bianco dei Malevolti da Siena. Verso il 1270 venne completata con la bertesca in muratura, la cui parte aggettante è sostenuta da archetti e da mensole sagomate. La venerazione del popolo per una immagine della Vergine ritenuta miracolosa, dipinta all'interno della porta, sotto il grande arco, e restaurata nel 1582 da Lorenzo Ciardi detto il Pittorino, suggerì verso il 1601, l'idea di costruire quivi una chiesa, la cui navata centrale poggiò sopra una volta a botte che ridusse della metà l'apertura della porta. Così, per oltre quattro secoli, un basso ed oscuro passaggio fu l'ingresso principale di S. Gimignano. Il progetto per il ripristino della porta di S. Giovanni venne accolto dall'unanime consenso del popolo, che vide in questo lavoro la realizzazione di un antico desiderio. Per non distruggere completamente l'opera eretta su disegno del sangimignanese Francesco Paurini e decorata con stucchi non privi di una certa eleganza, si è demo-



S. Gimignano: Porta di S. Giovanni, esterno.
Prima del restauro.



S. Gimignano: Porta di S. Giovanni, esterno.
Dopo il restauro.



S. Gimignano: Porta di S. Giovanni, interno.
Dopo il restauro.



S. Gimignano: Porta di S. Giovanni, interno.
Prima del restauro.



S. Gimignano: Case Razzi e Salvestrini in piazza della Cisterna.
Dopo il restauro.



S. Gimignano: Casa Martini in Via S. Matteo.
Dopo il restauro.

lita soltanto la navata centrale della chiesa, mentre le laterali, rimaste intatte, sorgono come due grandi logge, ai lati della porta. Il contrasto fra la severa mole dugentesca dalle bozze ferrigne e le chiare e festose arcate del seicento, riesce di gradevole effetto, e dà una nuova nota originale alla bellissima strada di S. Giovanni.

Oltre al ripristino della porta e all'adattamento a cappella di un attiguo locale, si sono eseguiti anche lavori di qualche importanza per consolidare il monumento, danneggiato dal terremoto del 1919.

Per quanto riguarda i restauri alle case private, accenneremo solo schematicamente ai lavori eseguiti, avvertendo che nessuna ricostruzione venne fatta se non in base ad elementi sicuri e seguendo tracce chiarissime. Le case di S. Gimignano sono documenti preziosi per chi voglia studiare l'architettura civile del medio evo, e non debbono essere alterate con aggiunte più o meno pittoriche.

Palazzetto Marsili in Via S. Matteo. — Riapertura e restauro delle bifore ad archetti trilobati, della monofora del primo piano e dell'arcata centrale al piano terreno. Imposta di castagno a formelle con chiodature; rostra di ferro alla porta; vetrate e sportelloni alle finestre.

Casa Razzi in Piazza della Cisterna. — Ricostruzione di una bifora; riapertura e restauro di una seconda bifora, delle porte a terreno e della porticciola di accesso al balcone di legno che esisteva al primo piano della torre. Ripresa di muri a cortina di bozze e di mattoni. Rostre di ferro e imposte di porte, a formelle.

Casa Salvestrini in Piazza della Cisterna, attigua alla precedente. — Apertura e restauro delle monofore del secondo piano e delle arcate al primo, che davano accesso al balcone di legno. Ripresa di archi e della cortina di mattoni.

Casa Martini in Via S. Matteo. — Riapertura e restauro di finestre monofore e polifore; consolidamento di archi; ricostruzione di cornici di arenaria e di terra cotta; collocamento a posto di mensole; ripresa di muri, ecc.

Casa Lorini in Via S. Matteo. — Anche qui vennero riaperte, restaurate e completate con nuove colonnette e vecchi capitelli, le bifore del primo piano, e furono rifatti archi e cornici.

Casa Semplici in Via S. Giovanni. — Apertura di arcate al piano terreno; ricostruzione di archi e di cortina di mattoni; applicazione di rostre di ferro; consolidamento di beccatelli e di arcatelle interne.

Palazzo del Comune: Restauro di affreschi. — Dopo il restauro degli affreschi che ornano le pareti della sala della Torre, sarà possibile studiare queste pitture di grande importanza per il soggetto insolito, per la bellezza della composizione e per la vivacità del colore. Ricerche di archivio non hanno dato, per ora, alcuna notizia sull'autore o sugli autori dei dipinti: forse accurate indagini stilistiche potranno condurre ad un esito più fortunato. A noi, intanto, sembra che si debba escludere l'ipotesi del Cavalcaselle, che nei pochi avanzi malamente visibili al tempo suo, trovava caratteri della scuola senese, e più precisamente di un seguace di Duccio o di Ugolini.

Il restauro è stato eseguito con cura dal pittore Baldini, a spese del Ministero dell'Istruzione e del Comune di S. Gimignano.

GINO CHIERICI.



S. Gimignano: Palazzo Comunale - Affreschi nella sala della Torre (particolare).

RESTAURO DI OPERE DI SCUOLA ANTONELLIANA NEL DUOMO DI SIRACUSA.

SIRACUSA: *Duomo*. — Erano collocate alle pareti di una sala della vecchia canonica del Duomo di Siracusa, in uno stato di abbandono secolare, le quattordici tavolette rappresentanti il Redentore e gli Apostoli affidate per il restauro, nell'autunno del 1915, al prof. Gualtiero De Bacci Venuti. Esse recavano i segni dei danni cagionati dal tempo e da cattivi ritocchi, eseguiti forse nel sec. XVIII; ma, ciò malgrado, lasciavano trasparire ancora la mano diligente e sagace, tutta piena di spirito antonelliano di buona lega, che ne diè le figure espressive e ne tracciò il fondo limpido e luminoso così proprio del cielo e del paese siciliano.

Il restauro diligente tolse i cattivi veli che ne oscuravano o ne deturpavano l'antica bellezza, ed oggi le tavolette riunite insieme in una sobria intelaiatura in legno, fanno bella mostra di sè nella cappella del Crocifisso del Duomo stesso.

L'altezza di ciascuna è di m. 0,88; la larghezza varia da m. 0.31 a 0,44 a 0,66.

Le larghe racchiudono le figure in una decorazione architettonica in forma di edicola, che in tale particolare ricorda l'Annunciazione di Antonello nel Museo di Siracusa. Il Cristo è florido di giovinezza con lunghi capelli spioventi e barbetta a filamenti sottili, minutissimi. Dolce la figura di S. Giacomo; austera, profondamente meditativa quella di S. Giovanni Evangelista; piena di pensiero quella di S. Andrea dall'ampio mantello, che poggia il capo sulla croce, mentre apre il volume.

Così questo come l'apostolo avente un'alabarda sembrerebbero di altra mano dalla tenuità dei colori. Il paesaggio dappertutto è sereno e pieno di vita; è il paesaggio caratteristico di Antonello. Tutto vi è riprodotto fedelmente: le rocce, gli alberi, le figure



Scuola Antonelliana: Il Redentore. Prima del restauro - Siracusa, Duomo.

in miniatura, e in lontananza il fondo del cielo è di un cobalto tenue, opalino, che va mano mano degradando sino a divenire chiaro verso terra.

I colori vivaci (notevole il rosso) derivano dalla tavolozza antonelliana, ed il disegno ed il modo di comporre e rappresentare la figura nella sua espressione ora severa ora gentile, sono quelli di un valoroso pittore molto vicino al grande maestro.

Disgraziatamente non ci è dato conoscerlo, nè fare alcuna attribuzione, data l'oscurità completa che avvolge i primi e più diretti seguaci del celebre messinese. Nemmeno possiamo dir nulla come si componessero e quale fosse il luogo di collocamento di tali pannelli.

Parrebbe naturale che essi decorassero qualche cosa, come una cantoria od altro simile, e che fossero disposti in modo che la figura di Gesù e quelle degli Apostoli, racchiuse nei pannelli maggiori, costituissero il fronte del mobile o immobile per destinazione che fosse, e che le altre figurassero nei lati minori. In ogni modo, l'opera, per quanto abbia perduta la sua unità parla nella sua bellezza.

Ogni figura è trattata con magistero come in un quadro a sè; ogni particolare è reso nella sua naturalezza, in guisa da farci persuasi che mai antonelliano fu più fedele e più intelligente osservatore delle forme del valorosissimo maestro.



Scuola Antonelliana: Un Apostolo. Prima del restauro - Siracusa, Duomo.

ENRICO MAUCERI.

DONI.

TORINO: *R. Pinacoteca.* — Il comm. ing. Pietro Gariazzo, residente in Torino, il quale già, or non è molto tempo, fece segnalati doni di cose d'archeologia e di arte al Museo Civico di Torino ed al R. Museo d'antichità di Torino, ha donato alla R. Pinacoteca la sua intera pregevolissima collezione di antiche incisioni.

La raccolta consta: *a*) di 9 volumi ricoperti da legature di antichi messali e contenenti stampe classificate per scuole ed autori; *b*) alcuni libri illustrati; *c*) numerose silografie estratte da libri, vignette e stampe varie (ancora sciolte).

Cinque fra i volumi legati contengono stampe italiane. Fra gli antichi autori sono da citarsi Marco Antonio Raimondi, il Parmigiano, Enea Vico, Agostino Veneziano, il Maestro del Dado, Torbido del Moro, Giorgio Ghisi, Gio Battista Ghisi, Giacomo Caraglio, Giulio Bonasone, Silvestro da Ravenna, Martino Rota, Cherubino Alberti,

Federico Barocci, Guido Reni, Elisabetta Sirani, Simone Cantarini, Benedetto Castiglione, Salvator Rosa, Bartolomeo Biscaino, Annibale Carracci, Giulio Carpioni, Ercole Bazzicaluva, Stefano Della Bella, (sonvi due volumi contenenti esclusivamente intagli di questo artista) Benigno Bossi, ecc.

La scuola francese è in due volumi, uno dei quali racchiude soltanto stampe, piccole di formato ma belle e rare, del cinquecentista Stefano de Laulne; mentre nell'altro volume sono intagli di Androuet du Cerceau, Jean Marot, René Boyvin, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, G. Courtois, Pierre Brebiette, Claude Mellan, Jean Le Pautre, Gabriel Pérelle, Robert Nanteuil, Jacques Callot, Israël Silvestre, Quenedoy, ecc.

Le scuole nordiche, cioè la tedesca, l'olandese e la fiamminga, stanno promiscuamente nei due altri volumi. La scuola tedesca è rappresentata principalmente da Alberto Dürer, Hans Sebald Beham, Bartolomeo Beham, Giorgio Penez, Virgilio Solis, Enrico Aldegrever, Daniele Hopfer, Gerolamo Wierx, Giacomo Binck, Venceslao Hollar, Cristiano Rugendas, Bartolomeo Kilian, Cristiano Dietricy, ecc.

Fra i migliori fiamminghi ed olandesi figurano Luca di Leida, Cornelio Cort, i Sadeles, Crispin de Passe Nicola Berghem, Antonio Waterloo, Antonio Van Dyck, ecc.

VERONA: *Museo Civico.* — Il conte Enrico Balladoro di Verona ha generosamente offerto in dono al Museo Civico di quella città la sua magnifica raccolta paleologica del Lago di Garda. La collezione, assai importante per lo studio della preistoria gardiana, e sulla quale ebbero a scrivere il Cipolla, il Celini, il Paribeni, il Pigorini, il Simeoni, il Balladori, il Sormani-Morelli, è stata già ordinata nel Museo, dove figura ammiratissima.

VENEZIA: *Palazzo Ducale.* — L'onorevole conte Piero Foscari ha offerto in generoso dono al Palazzo Ducale un busto in bronzo del doge Francesco Foscari, condotto sul frammento della figura marmorea scolpita dal Bon, che stava già sulla porta della Carta. Il frammento originale della figura del doge verrà isolato dalle goffe aggiunte del secolo scorso e conservato in modo degno.

PARMA: *Museo di antichità.* — S. E. Jules Destrée, ministro delle Scienze e delle Arti del Belgio, ha consegnato al R. Ambasciatore d'Italia a Bruxelles un sigillo del Gran Maestro dei Palazzi di Parma, Piacenza e Guastalla affinchè figurasse nelle collezioni di uno dei musei storici italiani. Il pregevole cimelio è stato destinato al Museo di Antichità di Parma, come a sua natura e sede.

PISA: *Museo Mazziniano.* — Ad incremento del Museo Mazziniano, annesso alla camera dove morì l'Illustre, gli eredi della signora Giannetta Nathan Rosselli, signora Mary Rosselli Nissim e dott. Emanuele Rosselli, donatori allo Stato della storica casa, hanno offerto in dono numerosi cimeli mazziniani, tra cui molte fotografie, manoscritti di articoli, appunti, lettere, libri.

La signora Costanza Giglioli, ha donato al Museo Mazziniano la medaglia della Giovane Italia coniata a Londra nel 1844 su disegno di Scipione Pietrucci, diciassette lettere scritte dal Mazzini al dottor Giuseppe Giglioli, e un ritratto del Mazzini dipinto nel 1840.



Busto in bronzo del doge Franc. Foscari.
(*Gab. fot. R. Sopraintendenza ai Monumenti del Veneto*).



Busto in bronzo del doge Franc. Foscari.
(*Gab. fot. R. Sopraintendenza ai Monumenti del Veneto*).

FIRENZE: *R. Galleria degli Uffizi.* — Dietro invito della Direzione Generale di Belle Arti lo scultore Ermenegildo Luppi ha offerto in dono alla Galleria degli Uffizi il suo autoritratto, pregevolissimo busto in bronzo, di cui diamo la riproduzione.

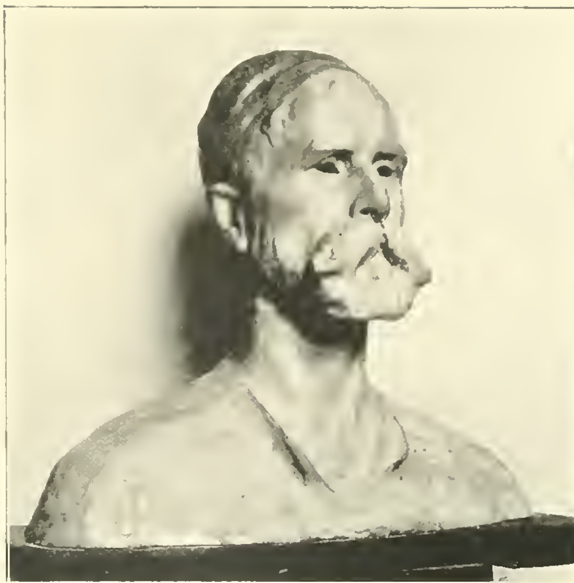
ROMA: *Museo Nazionale Romano.* — Il dott. Carbonelli ha offerto in dono pel medagliere del Museo otto monete d'argento di città greche, tra cui un pregevole statere arcaico di Egina.

Il cav. Giulio Sella ha donato al medagliere del Museo tre monete di bronzo dell'imperatore Probo, coniate in Alessandria di Egitto.

NAPOLI: *Museo Nazionale di S. Martino.* — Il colonnello Guglielmo Cedronio, dei Marchesi di Rocca d'Evandro, ha offerto in dono per le collezioni del Museo un proclama autografo di Giuseppe Garibaldi al popolo di Palermo ed una convenzione stabilita tra il dittatore Garibaldi e il sotto capo maggiore dell'esercito onde evitare ulteriore spargimento di sangue tra combattenti in Palermo, datata 6 gennaio 1860.

MESSINA: *Museo Nazionale.* — Il pittore messinese Salvatore da Pasquale ha donato al museo una buona copia, da lui accuratamente eseguita, di dimensioni quasi uguali, del famoso concerto di Giorgione esistente in Palazzo Pitti.

SIRACUSA: *Teatro Greco.* — A nord e a ovest il Teatro Greco confina con terreni di proprietà dei marchesi Gargallo. Recentemente, essendosi proceduto ad una delimitazione e trovandosi ad essere la linea di confine alquanto irregolare per un relitto di terreno rimasto in proprietà dei Gargallo, allo scopo di meglio assicurare la conservazione dell'illustre monumento, la locale Sopraintendenza aveva proposto di trattare per l'acquisto di esso terreno. Se non che, con atto di munificenza, i marchesi Gargallo hanno offerto in spontaneo dono allo Stato il suolo di loro proprietà, avviando le pratiche necessarie con un atto preliminare di donazione, già intervenuto tra il cav. Tommaso Gargallo e il Sopraintendente ai monumenti di Siracusa in rappresentanza dell'Amministrazione.



Ermenegildo Luppi: Autoritratto - Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

LEGISLAZIONE.

NORME PER L'ESPORTAZIONE DELLE OPERE DI ANTICHITÀ E D'ARTE DALLA SPAGNA.

La *Gazzetta di Madrid* n. 50, pubblica il seguente Decreto Reale in data 16 febbraio su proposta del Ministero delle Finanze:

Art. 1. — Tutti gli esportatori d'oggetti artistici compresi nella voce 35 della tariffa doganale di esportazione dal 12 del mese corrente dovranno presentare alle Dogane all'uopo autorizzate per tale sorta di sdoganamenti il documento sottospecificato, il quale stabilisca il valore ufficiale agli effetti della liquidazione dei diritti.

Art. 2. — Sono abilitate a tali sdoganamenti solamente le dogane di Barcellona, Porto Bou, Irun, Bilbao, Cadice, Siviglia, Valenza e Palma di Maiorca.

Art. 3. — Vengono create commissioni di valutazione degli oggetti artistici costituite da persone di conosciuta competenza, designate dai Ministri delle Finanze e della Pubblica Istruzione e Belle Arti. Queste Commissioni saranno formate da quattro membri – due per ogni Ministero – i quali esamineranno gli oggetti presentati per la valutazione e certificheranno se essi meritino di esser considerati come oggetti artistici ed in caso affermativo ne certificheranno il valore secondo il loro parere nel documento che servirà di base per lo sdoganamento. In caso di discrepanza la Commissione ne darà notizia al Ministero della Pubblica Istruzione e Belle Arti il quale designerà il tecnico che dovrà dirimere il dissenso.

Art. 4. — Queste Commissioni avranno sede: a Madrid per tutte le dogane abilitate; a Barcellona per le esportazioni dal porto di Barcellona e dalla dogana terrestre di Port-Bou; a Sansebastiano per l'esportazione via-mare dal porto di Bilbao e per terra dalla Dogana di Irun; a Valenza per l'esportazione da quel porto; a Siviglia per l'esportazione da Siviglia o Cadice ed a Palma di Maiorca per l'esportazione da quel porto per quanto riguarda le isole Baleari.

Art. 5. — L'esportazione per i porti franchi delle Canarie e dell'Africa Settentrionale verrà considerata come per l'estero.

Art. 6. — Le Commissioni debbono render conto al Ministero della Pubblica Istruzione e Belle Arti, prima di redigere la loro decisione di valutazione, della dichiarazione loro presentata dagli esportatori o loro rappresentanti circa gli oggetti artistici che si intendono esportare affinchè il detto Ministero possa, ove lo creda conveniente, esaminarli ed eventualmente indicarne la valutazione alla Commissione. Analogamente le Commissioni potranno, ove lo credano conveniente, proporre al detto Ministero la nomina della persona competente.

Art. 7. — Le formalità generali alle quali sono obbligati gli esportatori consistono nella presentazione alla Commissione competente a Madrid, Barcellona, Valenza, Siviglia, Sansebastiano o Palma di Maiorca, dell'oggetto o degli oggetti che intendono esportare dalla penisola o dalle Baleari accompagnati da una fotografia in doppia copia, di grandezza e con particolari sufficienti a giudizio della Commissione perchè non vi sia dubbio trattarsi dell'oggetto fotografato e da una relazione in duplice originale e particolareggiata dell'oggetto o degli oggetti, coll'indicazione della specie, materia, peso, rappresentazione, e colle altre relative precise caratteristiche. Una delle riproduzioni fotografiche rimarrà in potere della Commissione col duplicato della dichiarazione e dell'elenco delle caratteristiche e l'altra verrà annessa alla decisione di valutazione in modo che non ne possa essere separata senza che ne rimanga la prova e solo in base alla presentazione di essa potranno essere sdoganati gli oggetti dalle Dogane abilitate. Queste liquideranno i diritti nella relativa bolletta di esportazione alla quale dovrà essere unito il certificato di valutazione colla riproduzione fotografica dell'oggetto e la nota dichiaratoria delle caratteristiche e sarà rimessa con indice speciale immediatamente in piego ufficiale all'Ufficio delle valutazioni della Direzione Generale delle Dogane.

Le Commissioni prenderanno inoltre tutte le misure che reputeranno opportune per evitare la sostituzione degli oggetti artistici di cui si chiede l'esportazione.

Art. 8. — Le norme stabilite..... per lo sdoganamento dei bagagli dei viaggiatori del regime d'importazione sono estese alle esportazioni dai porti e frontiere terrestri in quanto riguardino le constatazioni e garanzie per evitare l'esportazione clandestina degli oggetti artistici, quando le Amministrazioni delle Dogane, per sospetti od altre simili cause reputino necessaria la verifica dei bagagli, colli o valigie all'uscita dalla penisola e dalle Baleari. Analoga cura nelle verifiche si avrà pel commercio d'esportazione e pel cabotaggio in partenza colla stessa suespressa riserva.

Art. 9. — Se dalle verifiche di cui è parola all'art. precedente risulterà la presenza di oggetti tra quelli compresi nella voce 35 della tariffa d'esportazione, essi saranno sequestrati e sottoposti alle prescrizioni.... della legge 3 settembre 1904. Coloro che avranno proceduto al sequestro riceveranno premi speciali che verranno determinati dal Ministero delle Finanze.

Art. 10. — I Ministeri delle Finanze e della Pubblica Istruzione e Belle Arti emaneranno le disposizioni necessarie per l'esecuzione di questo R. Decreto.

Riproduco ad ogni buon fine la voce 35 della tariffa doganale d'esportazione citata negli art. 1 e 9 del R. Decreto tradotto qui sopra: « Oggetti artistici di ogni sorta la cui antichità risalga dalla metà del sec. XIX in su, » tassati *ad valorem* al 100 %.

Achille Clerici Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. Milano*

LE ORIGINI DELLA TESTA DI MEDUSA

È opinione corrente che il noto tipo mostruoso della faccia gorgonica (*Gorgoneion*) – larga e tonda, con capigliatura abbondante, grandi occhi spalancati, bocca stirata a mostrare i denti aguzzi e la lingua sporgente (*figura 2*) – si svolse a grado a grado, liberandosi dei suoi tratti orrendi e terrificanti, in un tipo « bello » o, per lo meno, « normale ». Tale passaggio dal mostruoso all'umano, e rispettivamente dal « caricato » al normale, o – se si vuole – dal brutto al bello, si suole spiegare per via di quella tendenza idealizzatrice che generalmente presiedè allo svolgimento dell'arte greca dall'arcaismo, a cui il tipo mostruoso appartiene, all'ellenismo, nel quale – specialmente – il tipo « bello » trionfa. Il V secolo dovrebbe segnare il passaggio dall'un tipo all'altro attraverso un tipo di transizione che il Furtwängler designa appunto come tipo « medio » (1).



Fig. 1 – Metopa da Thermos - *Antike Denkmäler*, II, 5, t. 51, 1.

Questo processo idealizzatore, è forse più facile constatarlo inverato nei suoi risultati che seguirlo nei suoi momenti graduali e progressivi. Infatti, proprio tra i monumenti della grande arte idealistica del V secolo scarseggiano le rappresentazioni del Gorgoneion. Una di esse, e non delle meno cospicue, sarebbe la maschera di Medusa rappresentata dal marmo della Gliptoteca di Monaco noto col nome di Medusa Rondanini (H. Brunn, *Beschr. der Glyptothek*, n. 128; Brunn-Bruckmann, n. 239), se fosse sicura la sua attribuzione a Cresyla. A questo proposito è da notare che lo stesso Furtwängler, che di tale attribuzione fu il primo sostenitore (*Meisterwerke*, 325 sgg.), aveva precedentemente (*Roschers Lexikon* I, 2, 1723) considerato proprio la « Medusa Rondanini » come uno dei monumenti rappresentativi del tipo « bello », quale specialmente si svolse nel IV secolo e nell'età ellenistica. Per lo studio del tipo medio siamo ridotti quasi esclusivamente ai *Gorgoneia* che adornano l'egida sulle statue di Athena del V secolo (compresa la *Parthenos*) (2): ma proprio qui scarseggia il materiale originale, mentre abbondano le copie; nelle quali, e massime in quelle di epoca più tarda, invano cercheremmo la fedeltà nel rendimento di un dettaglio secondario. Una Medusa di tipo « bello » sarebbe stata rappresentata già in una grande pittura, avente per soggetto il mito di Perseo e delle Gorgoni, che il Loeschcke ha tentato di ricostruire in base a

monumenti di età posteriore, riportandola agli ultimi anni del V secolo, e trovandovi un riflesso dell'arte fidiaca (3).

Quanto al tipo arcaico, è proprio vero che l'arcaismo greco ignorò assolutamente una qualsiasi rappresentazione dell'essere gorgonico che non fosse concepita secondo il noto tipo mostruoso? C'è un monumento che merita, a questo proposito, di esser preso in particolare considerazione.

Si tratta di una delle metope che facevano parte della decorazione fittile dipinta dell'arcaico tempio di Thermos in Etolia. La metopa che c'interessa è pubblicata in Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική 1903, tav. 4, e in *Antike Denkmäler* II 5, t. 51, 1, da cui è presa la nostra figura 1. Vi è raffigurato Perseo, con *pilos* e calzari alati, mentre torna dall'aver ucciso la Gorgone Medusa, della quale porta seco la testa entro una specie di bisaccia (*kibisis*). È la stessa situazione ch'è descritta (e la descrizione pare condotta sulla visione di opere d'arte realmente esistenti) nello *Scudo di Herakles* esiodeo, v. 222 sg.:

πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου (4)
Γοργοῦς · ἀμφὶ δέ μιν κίβισις θέε....

La *kibisis* nasconde la parte inferiore della faccia di Medusa. Visibile ne è soltanto la parte superiore; e questa appunto non ha aspetto mostruoso, nè presenta alcun tratto che non sia prettamente umano. La faccia – dice il Sotiriadis (Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1903, 90; cfr. *Ant. Denkm.* II, 5, p. 6) – non ha affatto l'aspetto bestiale ed orribile del Gorgoneion; è una testa umana di donna, di prospetto, con capigliatura abbondante e con due grandi occhi chiusi nella morte, trattati dall'artista con cura minuziosa (notinsi le ciglia).


Fig. 2 - Metopa da Thermos.
Antike Denkmäler, II, 5, t. 52, 1.


Fig. 3 - Tipo protodinastico di Hathor - Bissing, *Denkmäl. Aegypt. Skulptur*, t. 2.

Secondo F. Hauser (*Griech. Vasenmal.*, III, p. 68) e altri le metope di Thermos risalgono alla metà del VI sec. a. Cr. H. Kock (*Athen. Mitteil.*, 39, 1914, 237 sgg.) ha creduto di poter distinguere nel complesso dei resti fittili decorativi del santuario di Thermos un gruppo più recente, che sarebbe della seconda metà del VI sec. (più precisamente, tra il 540 e il 530), e un gruppo più antico, risalente alla prima metà del VI sec.: a questo gruppo più antico apparterrebbe la metopa con figura di Perseo. Ad ogni modo, con essa noi ci troviamo in pieno arcaismo. Nè è il caso di pensare che si tratti di un'arte arcaica, sì, nelle forme, ma arretrata nello sviluppo, quasi un'arte provinciale (etolica), che più a lungo – e forse anche in tempi oramai classici – sia rimasta aderente alle tradizioni dell'arcaismo. Infatti, come Thermos dipende – in generale – da Corinto, così le terrecotte del santuario sono da ritenere opera di artisti corinzii: anzi, a giudicare da quello strato più fine di argilla che riveste a guisa d'intonaco le tavole delle metope, si dovrebbe, a quanto sembra, ritenere che queste siano state fabbricate proprio a Corinto (*Ant. Denkm.*, II, 5, p. 5).

Sopra un'altra delle metope di Thermos (Ἐφημ. Ἀρχαιολ. 1903 t. 2; *Antike Denkmäler* II 5, t. 52,1) è rappresentato il vero e proprio Gorgoneion secondo il noto tipo mostruoso, quale ricor-



Fig. 4 - Faccia di Hathor su uno dei capitelli del tempio di Bubastis - Naville, *Bubastis*, t. IX.

re anche, appunto, su vasi corinzii (5): esso presenta (*fig. 2*) due soli serpenti (6) che si ergono uno per parte ai due lati della testa, simmetricamente. Lo stesso tipo del Gorgoneion con due serpenti (divergenti) ai lati della testa (più due alla cintola) ricorre anche su una figura intera di Medusa in terracotta dipinta che occupava il centro di uno dei frontoni del tempio arcaico (sec. VI) scoperto a Corfù (Garitza) (7), dove pure non sarebbe forse fuor di luogo pensare ad influssi artistici corinzii.

La rappresentazione della testa di Medusa non mostruosa sulla metopa fig. 1 si presenta dunque, a prima vista, come un *unicum* nel complesso monumentale locale (ornamentazione del tempio di Thermos) e – ciò che più importa – nel clima storico-artistico (arcaismo) cui essa appartiene, mentre su un'altra metopa del tempio stesso di Thermos compare il tipo mostruoso del Gorgoneion (*fig. 2*), il quale è poi caratteristico di tutta l'arte greca arcaica.

Che fra questo tipo mostruoso e quella rappresentazione non mostruosa ci sia, ad ogni modo, un rapporto formale, non v'ha dubbio. Dimentichiamo per un momento che la testa entro la *kibisis* è una testa staccata dal tronco, come narra il mito: dimentichiamo il mito e la sostanza, e concentriamo il nostro studio sulla forma, e su l'analisi della forma.

Vediamo, innanzi tutto, che tanto nel Gorgoneion tipico (*fig. 2*) quanto nella testa di Medusa entro la *kibisis* a fig. 1 si tratta della rappresentazione di una testa isolata: Γοργείη κεφαλή, *Iliad.* 5,741; *Odyss.* 11. 634. In ambo i casi questa testa, contro la tendenza di gran lunga prevalente in tutta l'arte greca arcaica (LANGE, *op. cit.* 115), è rappresentata di prospetto. Comune è anche l'abbondanza della chioma. Infine, una cura particolare si rivela nel rendimento dell'occhio (nel Gorgoneion a fig. 2 le pupille sono ravvicinate in modo anormale), anche quando è chiuso, come nella testa a fig. 1.

Che gli occhi dovessero avere un'importanza e un valore tutto speciale nella riproduzione della faccia della Gorgone, è un fatto inerente alla natura stessa dell'essere gorgonico. Il quale è dotato appunto di uno sguardo di potenza eccezionale: uno sguardo che impietra. Ciò si rileva dalle più

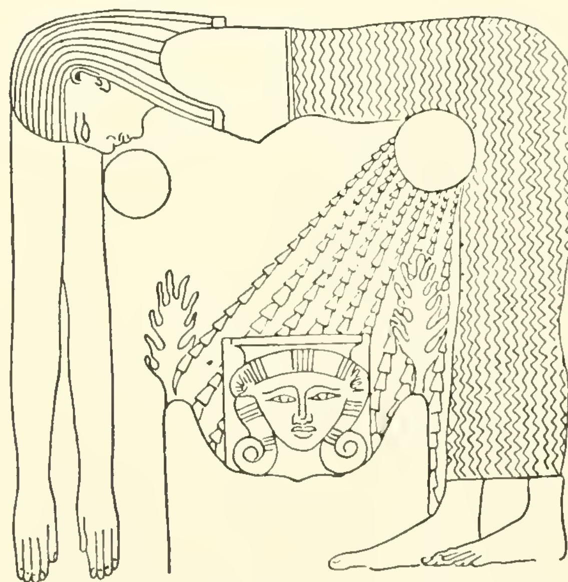


Fig. 5 - La Dea *Nut* che genera il sole i cui raggi cadono all'orizzonte su Hathor - Budge, *The gods of the Egyptians*, II, p. 101.



Fig. 6 - Pendaglio in oro - Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien*, II.

antiche testimonianze letterarie, che sono fornite da Omero [8] :

Iliad. 8, 349 (Ettore) Γοργοῦς ὄμματ᾽ ἔχων.

Odyss. 11, 36 sg. (scudo di Agamemnone) Γοργὼ βλοσυρῶπις..... δεινὸν δερκομένη.

Per questo, per tale virtù perturbatrice e fatale a chi guardava, la testa di Medusa adornò poi - strumento terribile contro i nemici – l'egida di Athena. Per questo, anche, fu riprodotta su gli scudi dei guerrieri, quasi che l'effigie conservasse alcun che della virtù magica della testa vera, e, a quel modo che questa con lo sguardo impietrava, così quella valesse almeno ad atterrire l'avversario.

Con il valore speciale dello sguardo gorgonico è connessa solidalmente la rappresentazione della testa di Medusa di pieno prospetto. Infatti, perchè tale sguardo possa produrre il suo effetto esiziale, si richiede che esso cada intensamente, e – dunque – direttamente, su la vittima, sì che abbia piena efficacia. E perchè esso abbia piena efficacia conviene dunque che la testa fascinatrice si trovi di fronte, cioè a faccia a faccia, con la vittima. E ciò nel miglior modo si verifica quando essa sia presentata – e, quindi, rappresentata – di pieno prospetto, sì che il suo sguardo investa completamente chi è guardato. Uno sguardo di sbieco, quale verrebbe da una figura di profilo, non produrrebbe l'effetto magico voluto.



Fig. 7 - Frammenti di lamina in bronzo da Cipro. Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, t. 70, 12.

La testa troncata di Medusa entro la *kibisis* fig. 1 ha gli occhi chiusi (si noti il rendimento minuzioso delle ciglia). Chi avrà chiuso gli occhi a Medusa morta? C'è una versione del mito secondo la quale Perseo avrebbe sorpreso le Gorgoni appunto mentre dormivano [9]. Secondo un'altra versione Perseo non avrebbe guardato Medusa direttamente, ma dentro uno scudo di metallo tersissimo riflettente l'imagine di lei come uno specchio [9]. Si tratta, evidentemente, di combinazioni *aitiologiche* intese a dar ragione del fatto che Perseo aveva potuto sfuggire agli effetti esiziali dello sguardo gorgonico. Questa riflessione razionalizzante ispirò già, a quanto pare, una pittura (già ricordata sopra a p. 491) della fine del V secolo, nella quale doveva essere rappresentata, secondo il Loeschcke, una figura di Medusa bella, dormente, con la testa di profilo. Non per nulla questa rappresentazione, che divenne poi caratteristica del tipo « bello » di Medusa sui monumenti del

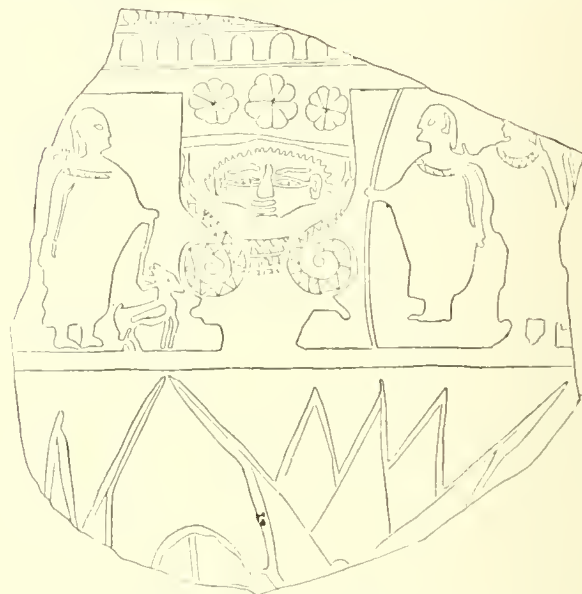


Fig. 8 - Decorazione di un frammento di vaso cipriota. *Revue des études grecques*, VI, 1893, p. 36, f. 2.

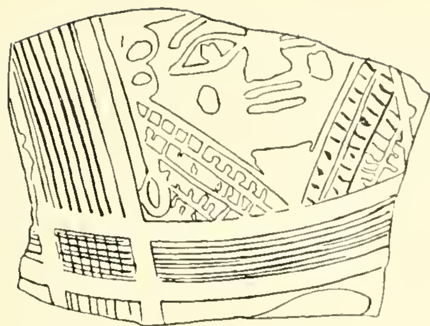


Fig. 9 - Frammento di un vaso cipriota.
Revue des études grecques, VI, 1893, p. 39, f. 3.

IV secolo e dell'età ellenistica (10), appare fin da principio associata con il sonno di Medusa. Abbiamo qui, nel fatto negativo ed inverso, la riprova di quella solidarietà che vedemmo esistere positivamente fra la potenza particolare dello sguardo gorgonico e il rendimento della testa di Medusa di pieno prospetto. Infatti vediamo che questo rendimento comincia a venir meno in rappresentazioni dove la situazione (Medusa dormente) è tale che non esige, anzi esclude, l'azione particolare dello sguardo gorgonico.

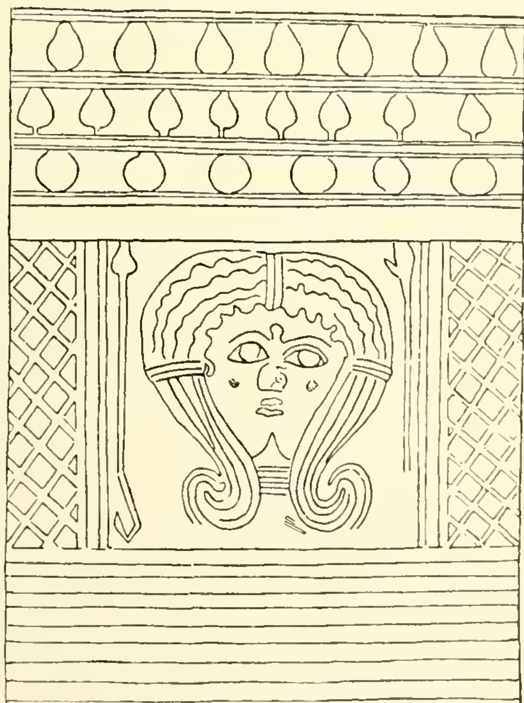


Fig. 10 - Decorazione di un vaso dall'Asia Minore.
Journal of hellenic studies, II, 1881, p. 305.

Qui dunque – nel passaggio dal prospetto al profilo – il mito, con le sue nuove situazioni, reagì sulla rappresentazione figurata. Altro è il caso del passaggio dal tipo mostruoso al tipo bello. Qui fu piuttosto la rappresentazione artistica che reagì sul mito, la forma sul contenuto. Infatti, un mito di Medusa bella è bensì attestato e variamente trattato in parecchie versioni letterarie: ma, generalmente, di epoca tarda (11). Un'alta antichità della concezione di Medusa come bella non si può ragionevolmente dedurre dal mito degli amori di Medusa con Poseidon, di cui parla la *Theogonia* esiodea: v. 278 sg.:



Fig. 11 - Vaso cipriota - *Excavations in Cyprus*, p. 106, n. 3.

..... τῇ δὲ μιῇ παρελέξατο Κυανοχαίτης
ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι.

La più antica testimonianza della bellezza di Medusa è data, se mai, da Pindaro, *Pyth.* 12, 16: εὐπαράου..... Μεδοίσας. «di Medusa dalle belle guance». Poi che già nel V secolo il tipo mostruoso di Medusa aveva ceduto a un tipo normale, sarà stato questo nuovo tipo artistico a reagire sul mito, dando origine alle leggende relative alla bellezza di Medusa (11).

Or se una (unica) rappresentazione di Medusa non mostruosa compare già su un monumento del VI secolo, quale è la metopa di Thermos fig. 1, questa non sarà da spiegare in base a un mito di cui non è altrimenti accertata, a quell'epoca, l'esistenza, bensì converrà cercarne le ragioni e le condizioni entro la cerchia dei fatti dell'arte e lungo la linea dello svolgimento formale. In vero all'analisi formale quella rappresentazione di Medusa non mostruosa sulla metopa di Thermos (fig. 1) si rivela intimamente connessa con il tipo del Gorgoneion mostruoso, col quale essa ha in comune, fra l'altro, quel tratto caratteristico ch'è il rendimento in pie-



Fig. 12 e 13 - Stele cipriote - Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, t. 200.

no prospetto. Si può pensare che si tratti - in fondo - dello stesso tipo mostruoso, il quale abbia perduto la mostruosità essendo applicato alla Gorgone non più viva? Una tale spiegazione sembra assai poco soddisfacente. Tentiamo un'altra via.

C'è un tipo figurato che con la faccia gorgonica dell'arte greca presenta dei rapporti formali strettissimi, anzi – sotto un certo rispetto – unici ed eccezionali: ed è il tipo egizio della dea Hathor. Quei due elementi caratteristici del Gorgoneion che sono: 1° la rappresentazione di prospetto; 2° la limitazione alla sola testa, sono proprii e caratteristici anche del tipo hathorico. A questi tratti generali si aggiungono talune somiglianze particolari che appariranno nel seguito del nostro studio.

Lo svolgimento del tipo hathorico in Egitto fu da me brevemente tracciato in un mio saggio intitolato *Il tipo di Hathor: storia di un tipo figurato*, pubblicato in « *Ausonia*, Rivista della Società Italiana di archeologia a storia dell'arte », 4, 181-218. Dopo aver seguito i destini del tipo hathorico in Egitto a partire dalle prime dinastie (*fig. 3*) attraverso le età posteriori (*figg. 3-4-5-6*: si notino le corna e le orecchie bovine), io procurai in quel mio studio di rintracciare la diffusione del tipo hathorico anche fuori dell' Egitto, cioè, in Oriente, nel mondo asiatico (Babilonesi-Assiri, Hittiti, Fenici), e, in Occidente, nel mondo italico (Etruschi), toccando pure, occasionalmente, della sua penetrazione in taluni punti del mondo greco (Cipro, Creta, Rodi) (12).

A Cipro il tipo egizio di Hathor (oltre che su prodotti della industria minuta, come scarabei, pietre incise per collane, ecc.: *Ausonia*, 4, p. 205-6, fig. 38), appare imitato:

1° su bronzi: lamina enea frammentaria da Tamassos con faccia hathorica di prospetto ripetuta e alternata con figure animali (*fig. 7*).

2° su vasi fittili: gruppo vascolare comprendente:

a) un vaso della collezione van Branteghem, ora al Louvre (*fig. 8*);

b) un altro della stessa collezione, ora al Louvre (*fig. 9*);

c) un vaso trovato in Asia Minore, ora nel British Museum (*fig. 10*);

d) un vaso di Amathunta (*fig. 11*).

La provenienza del vaso *d)* conferma l'attribuzione a Cipro anche dei vasi *a), b), c)*. Per l'origine egizia diretta della faccia hathorica ha una speciale importanza il motivo delle due piante ai lati della testa (*figg. 10* e *11*), il quale ricorre sopra monumenti egizi (*fig. 5*).

3° su stele di pietra. Sono tipiche di Cipro certe stele (*figg. 12* e *13*) con decorazione a ri-

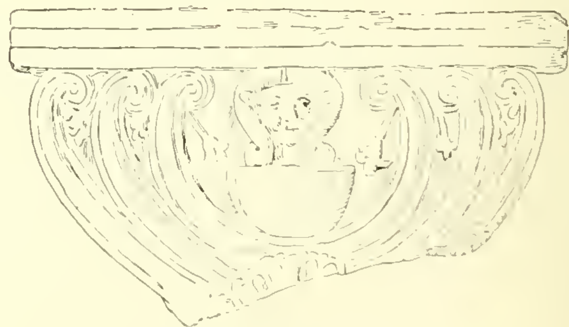


Fig. 14 - Stele cipriota.
Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, III, p. 535, f. 361.

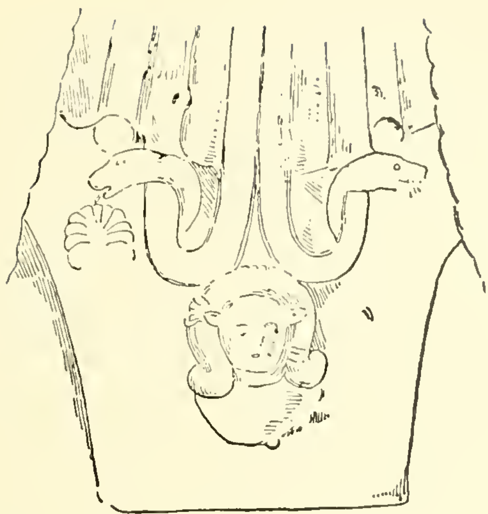


Fig. 15 - Decorazione della veste di una statua maschile cipriota. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, III, p. 534, f. 360.

lievo esibente una grande maschera femminile derivata dal tipo hathorico (amplissima chioma terminante a volute), poggiata sopra un fiore di loto e sormontata da un'ornamento che riproduce, più o meno modificato, il disegno del tipico pilone o *naiskos* di Hathor egizia (*Ausonia*, 4, p. 187). Un'altra classe di stele cipriote è costituita da stele che nel contorno riproducono il caratteristico capitello cipriota (cfr. R. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*², p. 323 f. 232), e nel mezzo recano la maschera hathorica (con le orecchie bovine): *(fig. 14)*.

4° su statue. La testa hathorica, con le tipiche orecchie bovine, ricorre anche sulla decorazione del vestito (una specie di *shenti*) di talune statue cipriote arcaiche maschili (di re o sacerdoti), di stile egittizzante (*fig. 15*).

Che cosa avrà voluto dire per i Ciprioti questa testa ch'essi amarono riprodurre sulle opere dell'arte loro? In molti casi avrà avuto funzione e carattere puramente decorativi. Ma forse non in tutti: p. es., sulle stele. È proprio una delle nostre stele con faccia hathorica che si vede riprodotta sul vaso fig. 8, e precisamente in una scena, a quanto sembra, di offerta e di sacrifizio, cui partecipano vari personaggi. Non mi sembra da escludere che gli artisti ciprioti abbiano inteso qualche volta rappresentare con le fattezze della dea egizia Hathor (la quale in Egitto era specialmente una dea delle donne, nonchè dell'amore: *Ausonia*, 4, p. 185) la loro « Aphrodite », che del resto riuniva già in sè non pochi elementi di origine non greca (orientale).

In taluni esemplari di statue cipriote, tali i due qui riprodotti a fig. 16 e 17, al posto della testa hathorica - quale appare sull'esemplare fig. 15 - si trova invece una figura in cui già l'Ohnefalsch-Richter riconobbe « un fantastico Gorgoneion greco » [13]. Questo Gorgoneion, come avvertì lo stesso Ohnefalsch-Richter, non si è semplicemente sostituito alla faccia hathorica prendendone il posto come elemento decorativo sulla veste del personaggio rappresentato, ma si è svolto precisamente da quella faccia. Ciò risulta in particolar modo dall'esame della fig. 17, dove si vede che il Gorgoneion ivi rappresentato ha conservato della testa di Hathor egizia *(figg. 3 e 4)* le orecchie bovine (cfr. *figg. 14 e 15)*. Non meno interessante è la fig. 16, dove si tocca con mano la risoluzione della parrucca hathorica in un viluppo serpentino sopra la fronte e in due serpenti laterali che scendono giù dalle guance descrivendo una linea sinuosa, quasi a tener luogo, in forma ampliata, delle volute terminali dell'acconciatura hathorica.



Fig. 16 - Decorazione del vestito di una statua cipriota - Onhefalsch - Richter, *Kypros*, t. 91, 4 (t. 140, 2).

Ciò è confermato anche dall'esame del Gorgoneion della fig. 17, dove le appendici serpentiformi escono di sotto al mento della faccia gorgonica e si svolgono in volute irregolarmente simmetriche.

Complessivamente, possiamo constatare che a Cipro ci è dato di seguire passo passo l'evoluzione della faccia hathorica nel Gorgoneion greco. La trasformazione appare già piena e perfetta sulla statua fig. 16. In uno stadio forse meno avanzato la cogliamo sulla statua fig. 17.



Fig. 17 - Decorazione del vestito di una statua cipriota - Ohnefalsch-Richter *Kypros*, t. 91, 5 (t. 140, 7).

Dalla Sardegna – quasi all'altra estremità, dunque, del Mediterraneo (rispetto a Cipro) – è uscito un monumento, il quale, qualunque sia l'orizzonte artistico cui esso originariamente appartiene, si presta ad essere inserito nella linea dello svolgimento progressivo della faccia hathorica nella testa di Medusa. Si tratta di una matrice in terracotta proveniente da certe tombe di Tharros e conservata nel Museo di Cagliari, di cui la nostra fig. 18 riproduce a un di presso le linee ricavate dal gesso. In questa figura già A. Della Marmora vide rappresentato «il Gorgonio» [14]. Sono da notare specialmente le orecchie bovine, come indice residuale e sicuro dell'originario tipo di Hathor. Quanto a quelle « due specie di serpenti urei » in cui « il mento si bipartisce e termina », esse, per quanto appaiano innaturali, trovano la loro spiegazione quando siano ricondotte al prototipo hathorico dalla caratteristica linea sinuosa terminante in volute simmetriche ai lati del mento.



Fig. 18 - Matrice in terracotta da Tharros (Sardegna).

A Creta, sul frammento di scudo in bronzo del British Museum di cui dà un'idea la nostra fig. 19, la figurina femminile rappresentata (fino al busto) di prospetto, con capigliatura a uncini terminali, se ricorda in certo qual modo il tipo hathorico, d'altro lato non è suscettibile di una identificazione precisa in senso gorgonico.

Se per Cipro la frequenza del tipo hathorico egizio sulle opere dell'arte locale ha, verosimilmente, una ragione speciale nella dipendenza politica di Cipro dall'Egitto nel sec. VII (dinastia Saitica), un concorso di circostanze storiche e geografiche particolarmente favorevoli alla penetrazione del tipo hathorico si verificava anche presso i Greci stabiliti in Egitto. E che questi di fatto abbiano presto cominciato ad imitare quel tipo, risulta in modo evidente da alcuni monumenti di Naucratis e di Daphnae (Defenneh) che risalgono, secondo ogni verosimiglianza, al VII secolo.

A Naucratis si è trovata la testina di Hathor a smalto *bleu*, qui riprodotta a fig. 20. Molto probabilmente si tratta di un prodotto di fabbrica greca locale imitato da un originale egizio del tipo di Hathor. Infatti, a Naucratis, a giudicare da una quantità di oggetti a smalto (scarabei, amuleti e pendagli diversi) rinvenuti – notisi – presso il santuario di Afrodite e aventi carattere pseudo-egizio, dovette esistere una fabbrica locale in cui avranno lavorato artefici greci imitando largamente i modelli egiziani. Sempre da Naucratis, e precisamente dal *temenos* di Afrodite, è uscita anche una figurina in terracotta pubblicata in *Egypt Exploration Fund, VI: Naucratis, II*, t. XV 10, e qui riprodotta sommariamente a fig. 21, nella quale il Flinders Petrie non esita a riconoscere una Gorgone (« archaic Gorgon »). Qui dunque avremmo qualche cosa di più che una imitazione del tipo hathorico: avremmo già il momento successivo della sua trasfigu-

razione gorgonica. Si noti la chioma abbondante. E si notino particolarmente le due appendici serpentiformi che escono di sotto il mento, e che ricordano i «Gorgoneia» delle statue cipriote (*figg. 17* e *16*).

A Daphnae si può seguire lo stesso processo, che va dalla semplice imitazione del tipo hathorico alla sua trasformazione nel tipo gorgonico. L'imitazione semplice del tipo hathorico è attestata, a Daphnae, da un castone di anello esibente la testa di Hathor, pubblicato dal Flinders-Petrie, *Defenneh* (*Egypt Exploration Fund IV*), t. XLI, 41, p. 75. E sempre da Daphnae proviene poi un frammento di vaso dipinto (della prima metà del VI secolo) (15), qui riprodotto a fig. 22, dove si vede una «Medusa» alata con serpenti che si ergono dalla chioma e due appendici sotto il mento, simmetriche, a terminazione incurvata all'infuori ricordante l'andamento della tipica voluta della chioma hathorica.

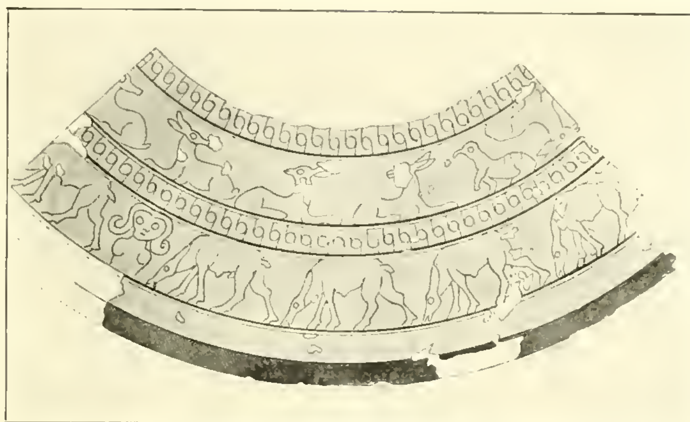


Fig. 19 - Frammento di scudo in bronzo da Palaikastro (Creta).

I Rodii furono, tra i Greci, dei primi a entrare in rapporti con l'Egitto. Servirono già come mercenari nell'esercito di Psammetico (sec. VII). Poi ebbero una fattoria in Naucratis (sec. VI). Materiale archeologico di carattere egittizzante è uscito in abbondanza da Rodi, tra il quale non manca la figura di tipo hathorico. Essa è rappresentata specialmente a Camiros, su monumenti di vario genere.

a) Da Camiros provengono alcune placchette in avorio e in osso risalenti, secondo le migliori probabilità, al sec. VII a. Cr. Alcune di esse, pubblicate da C. Smith in *Excavations at Ephesus* (London 1908), ch. IX, t. XXX 4, 6, 18, presentano una figura di sicura origine hathorica. Su due esemplari (*figg. 23* e *24*) è riprodotta la faccia di Hathor secondo il suo tipo schiettamente egizio (si notino le orecchie bovine), sormontata dal *naiskos* (cfr. *Excav.* l. c., fig. 41, 42, 50). Un'altra placchetta (*fig. 25*) presentava una faccia alquanto diversa, ma - a giudicare da ciò che ne è rimasto - anch'essa di tipo hathorico, con le due caratteristiche volute terminali della chioma. Nella stessa opera *Excavations at Ephesus*, t. XXIX 6, 8 (cfr. anche 4) sono pubblicati alcuni altri avori (pure conservati nel British Museum), rinvenuti a Nimrud tra le rovine di uno dei palazzi dei re Assiri. Tra gli avori di Nimrud e quelli di Camiros si avverte una notevole diversità di stile (16): mentre quelli di Camiros, p. es., copiano in maniera più fedele e pedissequa certi motivi egizi, quelli di Nimrud dimostrano anche nel trattamento dei motivi egizi una maggiore indipendenza, e in generale presentano una fisonomia stilistica propria. Ciò si rileva anche dal confronto delle figure hathoriche sulle placchette di Camiros fig. 23-25 con gli avori di Nimrud fig. 26 e 27, le cui figure risentono anch'esse, a parer mio, dell'influenza esercitata dal tipo di Hathor. Invero, come altri avori di Nimrud presentano altri motivi di origine certamente egizia (figura femminile egittizzante sormontata da disco solare alato sull'avorio *Excav. at Ephes.* t. XXVIII 2 = Poulsen, *op. cit.* p. 38 fig. 23), così in pezzi come quelli esemplificati dalle nostre figg. 26 e 27 l'acconciatura fem-

minile a volute terminali mi sembra che risalga al tipo egizio di Hathor, soltanto più liberamente trattato che sugli avori di Camiros.

Da questo punto di vista - che tende a conciliare l'analisi storico-artistica con l'analisi formale - non mi sembra da escludere che ad un prototipo hathorico risalga anche la figura di un « sigillo » o « medaglione » in avorio trovata a Sparta [17] *(fig. 28)*, nella quale il Poulsen *(op. cit.)* trova un influsso sicuramente « siriaco ». Il fatto che gli uncini terminali dell'acconciatura del capo girano all'indentro, anzi che all'infuori, non mi sembra motivo sufficiente per escludere la origine hathorica, mentre essa appare anzi confermata dalla presenza di altri tratti caratteristici, quali l'acconciatura striata che inquadra il viso, e la presenza delle tipiche orecchie (e corna?) bovine (cfr. *figure 3* e *4)*: il tutto trattato con una certa libertà a comporre una maschera gorgonica. Poichè l'avorio di Sparta verosimilmente risale alla 1ª metà del sec. VII, noi abbiamo qui uno dei primi tentativi di rappresentazione della figura gorgonica, anteriormente alla costituzione del tipico Gorgoneion arcaico.

Ancor più decisamente gorgonica è la faccia che si vede rappresentata sopra un altro avorio arcaico: il pendaglio discoidale del Museo di Ancona fig. 29. Notisi la rosetta in mezzo alla fronte, che si presta a parecchi riscontri con monumenti ciprioti (p. es., la stele con faccia hathorica sul vaso cipriota fig. 8; cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art* p. 537 fig. 363, p. 545 fig. 371 ; Poulsen, *op. cit.* p. 4).

b) Nella necropoli di Camiros occorrono in maggior copia che nelle altre necropoli rodie figurine in porcellana egittizzanti e terre smaltate e *fayences*, le quali, secondo ogni verosimiglianza, o saranno provenute da Naucratis oppure saranno state fabbricate sul posto da artisti (greci) addestrati (in Egitto?) alla imitazione dell'industria egiziana. Da Camiros appunto è uscito l'*aryballos* in terra smaltata fig. 30, che si conserva nel British Museum. La decorazione si compone di elementi di origine egizia. Tra essi spicca, come elemento centrale, una testa di prospetto indubbiamente derivata dal tipo egizio di Hathor, del quale conserva anche le caratteristiche orecchie bovine, nonchè le chiome abbondantissime spartite dal mezzo della fronte. Si noti quella specie di *kalathos* che sormonta la testa, evidentemente derivato dal *naiskos* delle teste hathoriche egizie, come prova, per citare solo un riscontro più prossimo, la figurina in terra smaltata da Naucratis fig. 20. Si notino le due protomi squamose di serpi ergentisi simmetricamente ai lati della testa, come nel pendaglio egizio in oro fig. 6, e come nel Gorgoneion della metopa di Thermos fig. 2. Si notino anche, sempre ai lati della testa, due specie di tronchi ramificati, cui fanno riscontro certe figurazioni della faccia di Hathor su monumenti egizi *(fig. 5)*, nonchè certe sue imitazioni nella ceramica cipriota *(figg. 10* e *11)*. Tuttavia la faccia del nostro *aryballos* è resa in uno stile tutt'altro che egizio. La pura forma egiziana è degenerata nel senso della bruttezza dando luogo ad una maschera che, se non è mostruosa, è per lo meno deforme. Se questa maschera non è già essa stessa una faccia gorgonica, certo essa è sulla via che porta alla costituzione definitiva del tipo gorgonico.

c) Il tipo gorgonico vero e proprio, qual è comune all'arte greca arcaica, ci si presenta sopra un prodotto ceramico uscito anch'esso da Camiros. Si tratta del piatto pubblicato in *Journal of hellenic studies* 6. 1885 t. LIX (cfr. *Revue Archéologique*, 14. 1909, 108 fig. 40). Esso reca una figura intera di Medusa che riproduciamo nella nostra fig. 31. Confrontando la testa di questa Medusa con la faccia di Hathor quale appare nei monumenti egizi, non è facile cogliere a prima vista gli elementi formali comuni. Ma il riscontro ci è oramai agevolato se teniamo presenti quelle non poche rappresentazioni sopra citate che costituiscono quasi i punti intermedii di questo processo trasformativo. La fig. 31 presenta, sopra il corpo di



Fig. 20 - Terra smaltata da Naucratis - Flinders Petrie, *Naukratis*, II, t. XIX, 15.

profilo, il busto e la faccia – larghissima – di pieno prospetto. Gli occhi par che siano resi in una maniera speciale, con le pupille ravvicinate agli angoli interni, a dare l'impressione di uno sguardo anormale (v. sopra a p. 493). Le chiome abbondanti, spartite sul mezzo della fronte, scendono folte ai lati delle guance, inquadrando la faccia, precisamente come nel tipo hathorico la capigliatura (posticcia) incornicia tutto il viso. Di questo elemento posticcio dell'acconciatura hathorica, che agli occhi dei Greci doveva apparire assolutamente innaturale e superfluo, l'artefice greco seppe fare qualche cosa di vivo e di vero, trattandolo naturalisticamente come capigliatura sulla fronte e lungo le guance, e trasformandolo, sotto il mento, in una barba, la quale non fa che accrescere, in un essere femminile, la mostruosità. Tuttavia non seppe il disegnatore greco liberarsi del tutto dalla suggestione del suo modello egizio, del quale conservò – vera *spia* hathorica – le volute terminali della parrucca, solo adibendole, in modo assai poco naturale, a dar contorno al mento; il quale venne così ad avere una forma tanto inverosimile che sarebbe altrimenti inesplicabile, se non si conoscesse la genesi e l'evoluzione sopra disegnata. Questo processo genetico è confermato dal riscontro della testa gorgonica, « col mento bipartito » della matrice di Tharros *(fig. 18)*. Si può anche confrontare il Gorgoneion sul vaso corinzio (trovato a Rodi) pubblicato dal Pottier, *Vases antiques du Louvre*, t. 16, A 464; dove le linee sinuose che segnano il contorno della faccia confluiscono sul mento (barbato) in punta aguzza, secondo un disegno che può ricordare, per quanto in forma attenuata e ridotta, l'andamento della linea delle volute hathoriche.



Fig. 21 - Terracotta da Naucratis - Flinders Petrie, *Naukratis*, II, XV, 10.

La figura intiera della Gorgone sul nostro piatto di Camiros fig. 31 è fornita di due paia di ali, e tiene con ciascuna mano pel collo un grosso volatile. La composizione riproduce nelle sue linee fondamentali lo schema della πότνια θηρῶν: uno schema che vediamo applicato anche alla figurina femminile dell'avorio di Nimrud fig. 27, (reggente due [?] leoni per le zampe posteriori),



Fig. 22 - Frammento vascolare da Defenneh: *Tanis*, II, XXVI, 10.

nella quale si nota per lo meno una reminiscenza del tipo hathorico [18].

Secondo il Furtwängler (*Roschers Lex*. I, 2, 1706) la figura del piatto di Camiros sarebbe la più antica rappresentazione del tipo gorgonico conosciuta fino ad ora; tuttavia essa presupporrebbe implicitamente delle rappresentazioni più antiche: rappresentazioni del Gorgoneion isolato che dovettero precedere quella sua amplificazione in figura intera. Secondo il Six, autore di una monografia su la Gorgone (*De Gorgone*, dissert., Amstelodami, 1885), la più antica rappresentazione gorgonica sarebbe, invece, una specie di maschera *(fig. 32)* che occupa il centro dello scudo di un guerriero in un vaso di Melos (Conze, *Melische Thongefässe*, t. 3). In questa maschera il Furtwängler (*l. cit.*) non riconosce un Gorgoneion, e preferisce vedervi una testa leonina. Tuttavia i grandissimi occhi di prospetto, per quanto incerto sia il

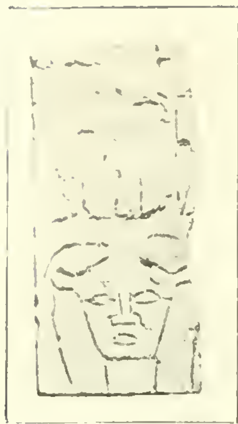


Fig. 23 - Avorio da Camiros - *Excavations at Ephesus*, t. XXX, 4.

disegno, presentano una forma piuttosto umana che animalesca.

Ad ogni modo, la questione relativa alla più antica rappresentazione gorgonica è tale che non può ormai essere posta senza tener conto della già dimostrata dipendenza del tipo gorgonico da un prototipo egizio di Hathor. A questo riguardo hanno una particolare importanza quei monumenti, da noi in parte già addotti, che presentano una figura di non dubbia origine hathorica già alterata nel senso della bruttezza e non ancora trasformata completamente nel tipo gorgonico: tale, p. es., la testa su l'*aryballo* rodio fig. 30; tale forse anche la maschera sull'avorio di Sparta fig. 28. Conviene aggiungere la faccia rappresentatata sopra un coperchio di pisside corinzia del Museo Nazionale di Atene, qui riprodotta a fig. 33. Abbiamo qui una faccia tondeggiante di pieno prospetto, la cui abbondante capigliatura (che quasi si direbbe posticcia) ripete la sinuosa linea caratteristica della parrucca hathorica: notisi la depressione in mezzo alla fronte (cfr. *figure 30* e *31*); notisi specialmente il contorno e la terminazione innaturale del mento, che suggerisce un riscontro con la figura del piatto di Camiros (*fig. 31*) e con la matrice di Tharros (*figura 18*). Anche questa testa (*fig. 33*) si può ben definire un « Gorgoneion » (notisi



Fig. 24 - Avorio da Camiros - *Excavations at Ephesus*, t. XXX, 6.

la bocca aperta e larga, armata di zanne), e tuttavia è estranea anch'essa al tipo « classico » del Gorgoneion quale è comune all'arte greca arcaica. Tanto più interessanti riescono taluni riscontri che questa testa innegabilmente presenta con la testa di Medusa entro la *kibisis* di Perseo nella metopa di Thermos fig. 1. Nonostante il cattivo stato di conservazione della pittura sulla metopa di Thermos, nonostante che la rappresentazione vi sia naturalmente limitata alla parte superiore del viso, la somiglianza con la testa del vaso corinzio risulta evidente, sia nella linea generale sia in qualche dettaglio (depressione frontale della capigliatura anche sulla testa della metopa?). Anche le ciglia superiori e inferiori sono rese in ambedue i monumenti con una cura particolare, — nonostante che nell'uno gli occhi sian chiusi, nell'altro aperti, anzi spalancati ad esercitare tutta la perniciosa influenza dello sguardo. Questi riscontri acquistano un particolare rilievo quando si pensi ai rapporti storico-artistici interceduti fra Corinto e l'Etolia in genere, e in particolare — come già accennammo (sopra a pag. 492), — fra l'industria corinzia e la fabbricazione delle metope del tempio di Thermos [19].



Fig. 25 - Avorio da Camiros - *Excavations at Ephesus*, t. XXX, 18.

In tal modo la rappresentazione della testa di Medusa entro la *kibisis* su la metopa di Thermos fig. 1 cessa di essere un *unicum* (v. sopra a pagina 493), e si collega ad una classe, per quanto poco numerosa, di monumenti (la pisside di Corinto *fig. 33*, l'*aryballos* smaltato di Rodi *fig. 30*, l'avorio di Sparta *fig. 28*, forse anche il vaso cipriota *fig. 9*) i quali presentano un « Gorgoneion » diverso da quello che fu usuale nell'arcaismo greco. L'idea - dunque - che la faccia di Medusa sulla metopa fig. 1 derivi dal Gorgoneion mostruoso



Fig. 26 - Avorio da Nimrud - *Excavations at Ephesus*, t. XXIX, 8.

(esemplificato in un'altra delle metope stesse di Thermos, fig. 2) per un'attenuazione di mostruosità, non tanto deliberatamente voluta quanto piuttosto risultata in conseguenza della mutata situazione (Medusa morta, occhi chiusi, e quindi non più terrificanti): questa idea appare non solo insufficiente (v. sopra a p. 496), ma addirittura infondata di fronte, p. es., al Gorgoneion della pisside corinzia fig. 33, - dove la Medusa è ben sveglia e gli occhi ha ben spalancati, eppure si differenzia dal tipo mostruoso usuale per accostarsi a quello della metopa fig. 1. I rapporti fra i due tipi saranno dunque da concepire non nel senso della derivazione del meno dal più mostruoso, ma piuttosto nel senso della derivazione di ambedue da quel comune prototipo che è la faccia di Hathor egizia.

Il risultato più importante di questa constatazione si è che il Gorgoneion arcaico del tipo usuale mostruoso non fu creato *ex nihilo* dall'arte greca, anzi rappresenta piuttosto l'ultimo momento di una evoluzione che ultimamente risale ad una creazione dell'arte egizia. Dove e quando precisamente il Gorgoneion tipico si sia definitivamente costituito, è problema alla cui soluzione converrà pel momento rinunziare. Ad ogni modo risulta che, prima e indipendentemente dal Gorgoneion tipico, verosimilmente come preludio e momento preparatorio al suo definitivo formarsi, si ebbero qua e là - quasi in forma di tentativi - delle applicazioni diverse del tipo straniero all'idea gorgonica.

Sopravvivenze del tipo hathorico sono rintracciabili, a parer mio, anche su rappresentazioni Gorgoniche di età meno antiche. Fra le più caratteristiche - e che già nel tipo hathorico (*figg. 3* e *4*) si trovano associate - io pongo le orecchie animalesche (bovine) e le corna. Per le corna (secondo il Furtwängler, *Rosch. Lex.* I, 2, 1709 esse sarebbero una novità introdotta dall'arte greca), si veda il Gorgoneion su l'*akroterion* in marmo da Sparta. Archæol. Zeitung 1881 t. 17. Per le orecchie animalesche (questa secondo il Furtwängler *l. cit.* 1708 sarebbero dovute all'influenza del tipo egizio di Bes), sono da aggiungere ai monumenti citati (*figg. 14, 15, 17, 18, 30*) taluni *buccheri* etruschi a rilievi (Micali, *Storia* 17. 1, 22; *Monum. ined.*, 31, 2), nonchè il Gorgoneion sull'egida di una figurina di Athena seduta in terracotta dipinta pubblicata dal Farnell, *Cults of the greek states*, I. t. XV a. In questo Gorgoneion è conservato anche il tipo della capigliatura somigliante alla parrucca hathorica, con terminazioni ad uncino: si cfr. il cilindro di steatite da Babilonia con Perseo e la Gorgone Furtwängler. *Antike Gemm.* t. V. 43, nonchè la gemma scarabeoide da Kertsch, *ibid.* t. VIII, 52 (avvivamento degli uncini terminali in figura di serpenti). Per questo dettaglio delle volute o uncini, ch'è pure derivato dal tipo hathorico, si cfr. anche la testa gorgonica del mostro maschile sul bronzo da Orvieto Archaeol. Zeitung 1877 t. 11, 1. Su taluni vasi greci arcaici sono anche rappresentati dei *Gorgoneia* esibenti fra la capigliatura due o tre paia di appendici a riccio o voluta simmetricamente disposte ai lati della testa (p. es. il Gorgoneion sul vaso cirenaico Archaeol. Zeitung 1881 t. 11,3. [*Rosch. Lex.* I. 2, 1714]; cfr. Lau, *Griech. Vasenbild.* t. 17, I. b [Six, *De Gorgone* t. 1: III, 2, 1]): le quali, mentre sembrano una reminiscenza e moltiplicazione delle volute hathoriche, potrebbero ben essere gli elementi prototipici che poi, per via del solito processo di avvivamento, diedero luogo ai serpenti fra la chioma di Medusa (estranei al Gorgoneion originario). La tradizione seppe poi raccontare che era stata Athena (per gelosia!) a trasformare la bellissima capigliatura di Medusa in un groviglio di serpi. Non è senza significato che, a rendere mostruosa Medusa (v. sopra a p. 495), Athena se la prenda precisamente con i suoi capelli: qui sopravvive forse il ricordo di un elemento essenziale del prototipo figurativo. Ancora. Secondo la saga locale di Tegea, questa città era stata resa inespugnabile per virtù di una ciocca dei capelli di Medusa (cfr. la Μεδούσης λίθου πεποιημένη κεφαλή opera dei Ciclopi presso Argo [Paus. 2, 20, 7; cfr. 2, 21 5-6], verosimilmente, dunque, applicata in origine come talismano [ἀποτρόπαιον] su qualche costruzione [cicloplica?]) donata da Athena a Kepheus (Paus. 8. 47, 5; secondo Apollod. 2. 7, 3 Athena diede la ciocca - dentro un'hydria di bronzo - ad Herakes, il quale la donò ad Aerope, figlia di Kepheus; cfr. Suid. s. v. πλόκιον Γοργάδος; la leggenda è rappresentata anche in talune monete di Tegea: Imhoof-Blumer, 109, t. V. 122 sgg.). Abbiamo qui un motivo mitico fondato sul valore magico attribuito ai capelli. Si tratta (come nel motivo dello sguardo che impietra) di elementi religiosi primitivi che son comuni a genti greche e non greche (cfr. il motivo di Sansone, e in generale, per ciò che riguarda il mito di Perseo, E. S. Hartland, *The legend of Perseus*, 3 voll., Lon-



Fig. 27 - Avorio da Nimrud - *Excavations at Ephesus*, t. XXIX, 6.



Fig. 28 - Avorio di Sparta - *Annual of the British School of Athens*, 13, p. 92, fig. 25 c.

don 1894-96). Ma forse non è senza significato il fatto che questo motivo s'incontri applicato precisamente a Medusa, la cui figura deriva dal prototipo hathorico, in cui la capigliatura è un elemento così cospicuo.

Messe così in evidenza le cose, come stanno, resta a vedere – se è possibile – il modo come si attuarono. In altri termini, dobbiamo cercare di renderci conto del come potè avvenire che il tipo della bella dea egizia Hathor fosse assunto nell'arte greca a rappresentare la Gorgone mostruosa.

Qui conviene prender le mosse da quella che fu la conclusione del nostro studio sulla diffusione del tipo di Hathor (*Ausonia*, 4. 1909, 181-218). Noi distinguemmo due onde propagatrici del tipo hathorico, corrispondenti a due momenti distinti della sua propagazione. L'una è la grande corrente che per secoli e secoli pone a contatto le antiche civiltà orientali fra di loro e col bacino del Mediterraneo. Questa corrente è la più estesa ed anche la più antica. L'altra è più limitata nel tempo e nello spazio, come quella che non risale, verosimilmente, oltre il sec. VII, e non esce dal mondo greco (*Ausonia*, 4. 1909, 217 sg.). Ora, la constatazione che qui importa di fare è questa. Fuori del mondo greco, in tutti i paesi dove il tipo hathorico si diffuse – in Mesopotamia, in Fenicia, a Cartagine, in Italia (*Ausonia*, ibid., 189 sg.) - non si conoscono rappresentazioni di una Hathor volutamente alterata nel senso del brutto e del mostruoso, ma soltanto imitazioni e applicazioni svariate che ne mantengono fondamentalmente il carattere bello e normale. Fu soltanto nel mondo greco che il tipo di Hathor degenerò nel brutto e nell'orrendo. Questa differenza di destini di un medesimo tipo derivato dalla stessa arte straniera non è cosa fortuita nè priva di interesse. Ciò che i « Barbari » hanno formalmente, cioè passivamente, imitato, i Greci l'hanno interpretato trasformandolo secondo il proprio genio. Tornano in mente le parole magnifiche che si leggono nella platonica *Epinomis* (10, p. 987 E): ὡς ὅ τί περ ἂν Ἕλληνες βαρβάρων παραλάβωσι, κάλλιον τοῦτο εἰς τέλος ἀπεργάζονται. Ma questa è caratterizzazione generica del genio greco. Or noi ci troviamo di fronte a un caso tutto particolare; e di una « spiegazione » generalissima non possiamo appagarci. Invero essa non vale a spiegare perchè nella faccia hathorica i Greci abbiano visto precisamente la testa di Medusa.

Ciò di cui riesce particolarmente difficile rendersi conto si è come mai il tipo di una bella dea egizia, una dea delle donne e dell'amore, una specie di Afrodite (v. sopra a p. 497), abbia potuto, presso i Greci, essere adibito a rappresentare un essere mostruoso per eccellenza, quale è l'essere gorgonico. Questa difficoltà si presentò già al Clermont-Ganneau; il quale fu il primo, e – a parte alcuni semplici accenni occasionali che s'incontrano nell'opera dell'Ohnefalsch-Richter[20] – fu anche il solo (per quanto io sappia), ad affermare decisamente la derivazione del tipo gorgonico dal tipo di Hathor



Fig. 29 - Avorio nel R. Museo di Ancona (*da fot. fornita dal Dott. Moretti*).

nel suo studio intitolato *L'imagerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs*, Paris 1880 (ch. II: *Tanit « face de Baal » et les origines de Méduse*, pp. 128-139). Debbo dichiarare che questo lavoro (che secondo il pensiero dell'autore doveva applicare i principi di un nuovo sistema di « mitologia iconografica ») non influì in alcun modo sopra la mia ricerca, la quale è essenzialmente fondata sopra l'analisi formale: io ebbi la soddisfazione di conoscerlo soltanto dopo che ero prevenuto a formarmi, indipendentemente, la stessa opinione che ivi è sostenuta sulle origini del tipo gorgonico.



Fig. 30 - Vaso da Camiros nel British Museum. *Ausonia*, 4, p. 214, fig. 49.

A spiegare quel che vi è di « brutto » nella figura gorgonica (in ispecie la barba e la bocca larghissima e la lingua fuori), il Clermont-Ganneau pensò ad una contaminazione del tipo di Hathor con un altro tipo ch'è originario, anch'esso, dell'Egitto, e già nell'arte egizia è mostruoso: il tipo di Bes [21]. Da questi due tipi – ma non direttamente dall'Egitto, bensì indirettamente pel tramite delle imitazioni fenicie e cartaginesi applicate alla rappresentazione di Tanit *pᶜnē Baᶜal* (« faccia di Baal ») – sarebbe derivata ai Greci la figura della Gorgone Medusa, e non solo la figura, ma l'idea stessa e quindi anche il mito di Medusa. Il quale sarebbe dunque di origine orientale, e troverebbe riscontro già nella mitologia egizia nella decapitazione di Iside per opera di Horo [22], e poi in quella fenicia nella decapitazione di una figlia di El-Kronos per opera dello stesso El-Kronos [23]: che sarebbero altrettanti aspetti di un medesimo fatto di mitogenesi iconografica, cioè di un mito formatosi da una rappresentazione figurata, quale sarebbe appunto la testa isolata di Hathor, interpretata come staccata violentemente dal tronco.

Riguardo a questa teoria è da osservare anzi tutto che: il tipo di Hathor fu bensì largamente imitato nell'arte fenicia, e precisamente anche, a quanto pare, applicato alla figura della dea Tanit (sulla nota tazza di Palestrina: *Ausonia* 4. 1909, 193 f. 12; cfr. Poulsen, *op. cit.* 24 sg., 45); ma i Greci dal canto loro conobbero il tipo hathorico non soltanto attraverso i prodotti dell'arte fenicia, ma anche direttamente da prototipi e monumenti egizi, che essi poterono avere sott'occhio in gran numero, specialmente nelle loro stazioni e nei loro empori in paese egizio (Naucratis, Daphnae) e libico (Kyrene), per tacere di Cipro, dell'Asia Minore e di Rodi. Quanto alla barba assegnata all'essere gorgonico - anche se femminile -, essa può rientrare in quel processo di avvivamento e naturalizzamento dell'artificiale parrucca hathorica (incorniciante tutto il viso, fin sotto il mento) ch'era conforme al gusto, al genio, alle tendenze degli artisti greci: ciò che rende per lo meno superfluo il concorso del tipo di Bes nella formazione del tipo gorgonico.

Anche il Furtwängler (*Roschers Lex.* I, 2, 1705) respinse l'idea - da lui stesso prima accet-



Fig. 31 - Decorazione di un piatto da Camiros. *Revue Archéologique*, 14 (1909), p. 108, fig. 40.

tata - di una contaminazione col tipo (« ursprünglich arabisch ») di Bes. Tuttavia ammise l'origine esotica del Gorgoneion: ma non dal tipo di Hathor; bensì pensò (evitando così la difficoltà di quella trasformazione del « bello » nel « brutto ») ad una *mostruosa* figura dell' arte orientale, più precisamente dell'arte « nord-siriaca » (hittita) (24), dalla quale i Greci avrebbero derivato non l'idea mitica della Gorgone, ma solo il tipo figurato - mostruoso -, applicandolo all'essere gorgonico quale già preesisteva nel loro patrimonio mitico. E qui sta il merito del Furtwängler (anche se egli disconobbe quello ch'è, per noi, il vero punto di partenza): cioè nella distinzione ch'egli pose tra il tipo figurato e il contenuto mitico. Il quale contenuto, nel caso della Gorgone, non è nè fenicio nè egizio nè genericamente « orientale », ma specificamente greco, e greco soltanto; e perciò appunto solo in Grecia - e non, p. es., in Italia - ebbe luogo la degenerazione mostruosa di Hathor e la sua trasformazione nella Gorgone Medusa, per via di quel substrato ideale che solo in Grecia appunto era presente, e solo in Grecia dunque reagì sul dato sensibile, sul modello visivo e figurato, ch'era nuovo; — e per effetto di questa reazione il modello riuscì mutato; e per ciò il mutamento fu dell' espressione soltanto, mentre rimasero inalterate le linee fondamentali, specie del contorno, e così fu rispettata la forma: ancora un segno, fra tanti altri, di quel senso della forma che fu proprio del genio greco.

Ed ora rimane da determinare possibilmente in modo più preciso questo contenuto mitico che preesisteva nella coscienza dei Greci, e che presiedè al trattamento ch'essi fecero del tipo di Hathor. L'idea di esseri malefici e sinistri, terribili ed orrendi, dotati di uno sguardo che ha il potere di affascinare e di uccidere, è idea di carattere assolutamente primitivo, che si trova diffusa quasi universalmente presso i popoli di civiltà inferiore. Si tratta della stessa credenza che dà luogo anche alla superstizione comunissima del malocchio (25). Essa si fonda sopra un dato di fatto realmente sperimentato, cioè su la virtù ammaliatrice che ha lo sguardo di certe persone su certe altre. L'Elworthy, che alla superstizione del malocchio ha dedicato uno studio speciale (*The evil eye*, London 1895), ha trattato da questo punto di vista anche il mito di Medusa (Elworthy, *A solution of the Gorgon myth*, Folk-Lore, 14. 1903, 212 sgg.).

Che una credenza di questo genere esistesse *ab origine* anche presso i Greci, è tutt'altro che inverosimile. La credenza in esseri come le *Harpyie*,



Fig. 32 - Decorazione di uno scudo di guerriero su vaso dipinto da Melos - Conze, *Melische Thongef.* t. 3.

le *Keres*, le *Erinyes* (26) (cf. le *Lase* presso gli Etruschi) era radicata profondamente nella coscienza religiosa popolare. Sono esseri connessi particolarmente con il fatto della morte e con il destino delle anime, e dunque appartenenti alla sfera del pensiero animistico (in origine saranno state anime esse stesse, cioè certe categorie di anime di trapassati, per speciali motivi malevole verso i viventi). Le Gorgoni sono, a parer mio, una categoria particolare di questa classe di démoni animistici (27); e la loro specialità consiste appunto nella potenza eccezionale dello sguardo. Il loro numero di tre non sarà originario; bensì ridotto, per lo stesso processo onde finì per essere fissato a tre il numero delle *Graiai* (due in Esiod. *Theog.*, 270 sgg.), delle *Moirai*, delle *Charites* (28). Sarebbe molto interessante poter conoscere come i Greci delle età primitive si siano rappresentati questi esseri mostruosi. Che siano ricorsi ad una specie di maschera orrenda, appare assai verosimile in base a numerosi riscontri occorrenti presso i popoli primitivi; i quali, a cacciare o a tener lontani certi demoni malefici (e tali sono anche certe anime di defunti, o non sepolti o altrimenti mal disposti verso i superstiti), fanno uso appunto di maschere (apotropaiche), onde chi le porta è quasi investito, oltre che dell'aspetto, anche della natura dell'essere rappresentato. Maschere mostruose sono frequenti presso le popolazioni di Tahiti, di Borneo, del Cambogia, e altrove. In America sono in uso ancor oggi tra alcuni indigeni, p. es., gli Haida e affini (America Settentrionale); e già furono in uso presso gli antichi popoli del Perù e del Messico (29). Certe antiche maschere messicane sono state dal Wundt poste appunto a riscontro del Gorgoneion greco (30). Presso gli Araucani trovo che esiste l'idea di un essere mitico maligno, di nome *Chonchonyi*, che si aggira qua e là in forma di una testa umana, in cui le orecchie servono da ali (31).



Fig. 33 - Coperchio di pisside corinzia nel Museo Nazionale di Atene - *Ausonia*, 4, p. 217, fig. 51.

Questa descrizione mi fa venire in mente una rappresentazione figurata che appartiene spazialmente al mondo greco, sebbene temporalmente alla civiltà preellenica. Si tratta di certe figure mostruose che sono dipinte su vasi pre-micenei usciti a Melos negli scavi di Phylakopi (32). Tali figure sono, per così dire, tutta testa e tutta faccia: una larga faccia tondeggiante che contrasta con il rendimento del resto del corpo; il quale è ridotto ad una linea sinuosa, con appendici parimente lineari che dovrebbero forse essere gli arti, - mentre le appendici triangolari striate che si vedono ai lati della testa potrebbero appunto rappresentare delle ali. La faccia è di prospetto. I grandi occhi spalancati fissano insistentemente. La bocca è smisuratamente larga; e non per nulla sarà messa in evidenza la doppia fila di denti, fra i quali, in una delle figure, si vede un oggetto che potrebbe essere un osso (femore?). L'impressione complessiva è che nella natura dell'essere così rappresentato prevalga, insieme con la rapidità del movimento, la rapacità, la voracità, la crudeltà, e una particolare potenza dello sguardo. Vengono in mente i Vampiri (33). Qual nome sia da dare agli esseri mostruosi così rappresentati su questi antichissimi prodotti della

ceramica preellenica, non sapremo forse mai con certezza. Ma non sarà, credo, fuor di luogo pensare che si tratti di una specie di Gorgoni *avant la lettre*, o, in altri termini, di una classe di demoni ancora indistinti, donde poterono ulteriormente svolgersi, per differenziazione, le Gorgoni come le Keres come le Harpye, e simili [34].

È notevole che nelle figure mostruose dei vasi pre-micenei di Melos la testa, che è l'elemento di gran lunga più perspicuo – come dicemmo – è rappresentata di prospetto. Nella testa gorgonica noi vedemmo (sopra a p. 494) come appunto la rappresentazione di prospetto sia un carattere essenziale, in rapporto con la virtù specifica dello sguardo, la quale per esercitarsi ha bisogno appunto di quella frontalità. E la testa di Hathor è anch'essa rappresentata di prospetto e fornita di due grandissimi occhi. Le figure dei vasi di Melos possono dunque darci un'idea approssimativa di un elemento formale che, preesistendo *ab origine* nella coscienza figurativa dei Greci, forse non fu estraneo a quel processo di suggestione (più o meno cosciente) onde nella faccia bella di Hathor furon visti, o intravisti, i tratti della Gorgone orrenda.

Vero è che Hathor è una; e le Gorgoni sono un gruppo, una pluralità, anche se ridotta a trinità. Ma fra le Gorgoni *una* eccelle: Medusa; la quale, invero, ha in seno al gruppo una posizione tutta speciale. Essa sola è soggetto del mito, mentre le altre Gorgoni vi hanno una parte addirittura secondaria, e quasi di contorno: soltanto Medusa è decapitata da Perseo. V'ha di più: mentre le altre Gorgoni non emergono mai dal mondo animistico e demonico, dal mondo degli spiriti inferiori, al quale essenzialmente appartengono, Medusa ha rapporto col mondo degli dèi maggiori. Medusa è l'amante di Poseidon, secondo i versi (278 sg.) già citati (sopra a p. 495) della *Theogonia* esiodea.

I rapporti di Medusa con Poseidon sono fondati, a quanto pare, sopra un aspetto particolare ch'è comune alla natura di ambedue: l'aspetto equino [35]. Dal sangue di Medusa decapitata nascono Chrysaor e il cavallo Pegaso (metopa del tempio C di Selinunte; frontone del tempio arcaico di Corfù: v. sopra a p. 493). La maschera gorgonica è talvolta applicata a degli esseri di forma ibrida, tra l'equina e l'umana, quasi Centauri dalla testa di Gorgone [36]. Vien fatto di pensare al carattere animistico-funerario del cavallo in rapporto col culto dei morti [37]. Il nome stesso di Μέδουσα è spiegato dal Gruppe come forma abbreviata di Εὐρυμέδουσα: quasi un riflesso femminile di (Poseidon) Εὐρυμέδων [38]. Atteniamoci alla forma nota: Μέδουσα, « la signora », è nome che non sembra bene appropriato ad una qualsiasi delle Gorgoni. Esso concorda nel significato con *Kyrene*, « la dominatrice » [39]. E di Kyrene è caratteristico il tipo della πότνια θηρῶν, che fu pure applicato, come vedemmo (sopra a p. 501), alla Gorgone Medusa.

Kyrene ci riporta alla Libia. E Medusa anche: in Libia è localizzata la sua dimora [40]. Di origine libica è, secondo Erodoto (4. 189), l'egida con la testa gorgonica che adorna la statua di Athena. E, sempre secondo Erodoto (2. 91), è dalla Libia che Perseo porta la testa della Gorgone: οἴσοντα ἐκ Λιβύης τὴν Γοργοῦς κεφαλήν. Per compiere la sua impresa libica, Perseo si reca prima in Egitto, dove infatti esisteva (a Chemmis) un suo santuario e si celebravano giochi ginnici in suo onore. Tutto ciò sarà frutto di una combinazione intesa a cercare nel mito e nel culto le ragioni intime ed antiche di un'affinità tra Greci (di Rodi?) da un lato e l'Egitto dall'altro (v. sopra a p. 498 sg.). Fatto è che la Libia non è lontana dall'Egitto. E in Libia (Kyrene), come in Egitto (Naucratis, Daphnae), erano stanziati dei Greci. In questi emporì greci d'Africa saranno affluiti appunto quei prodotti dell'industria egizia sui quali, come vedemmo, i Greci impararono a conoscere il tipo di Hathor.

In complesso non è difficile avvertire come fra Hathor e Medusa interceda un rapporto più stretto che fra Hathor e le altre Gorgoni. In realtà meglio si comprende l'applicazione del tipo hathorico alla natura gorgonica se si pensa che esso sia stato

applicato prima a quell'essere uno che è Medusa, e poi sia stato esteso a tutte le figure del gruppo. Nè per ammettere questo processo è necessario risalire ad un momento in cui *Medusa* fosse ancora indipendente ed estranea al gruppo delle *Gorgoni*. L'esistenza di un tale momento, se pure è pensabile, non è dimostrabile positivamente. Si tratta di un problema che è strettamente connesso con l'altro, assai discusso, della originaria natura essenziale di Medusa. Due sono le opinioni predominanti: che Medusa sia la nube temporalesca (Six, Roscher, Ziegler) nella forma tondeggiante del *cumulo*, gravida del fulmine («nubes fulminans» [Six]), foriera di tempesta; oppure che sia invece la luna, come già fu pensato nell'antichità (Plutarch., *de facie in orbe lunae*, 29, 6, p. 944 B), – mentre non mancano taluni che l'interpretano come il sole (41). È interessante trovare qui esemplificati nel caso specifico i principali indirizzi che tennero e tengono il campo nella mitologia: dal meteorologismo di A. Kuhn al solarismo di Max Müller – che sono le due tendenze classiche della « vergleichende Mythologie » – al lunarismo della scuola mitologica più recente (Ehrenreich, *Die allgemeine Mythologie*, [Mythologische Bibliothek IV, 1], Leipzig 1910). Complessivamente tutte queste « spiegazioni » si riconducono al naturismo. Noi invece mettemmo in valore per il gruppo gorgonico gli elementi dell'animismo. Invero alle Gorgoni come gruppo, come pluralità, mal si adattano le « spiegazioni » naturistiche, tranne forse quella meteorologica, messa in rapporto con la tendenza spontanea a vedere nelle nubi-cumuli delle faccie mostruose (Lucret. 4. 138) (42). Meglio si adattano le esegesi naturistiche a Medusa isolata; e meglio di tutte l'esegesi lunaristica.

Invero, il sole e la luna (quando è piena) si prestano in modo unico ad essere concepiti come teste isolate (staccate) dal tronco (decapitate) (43). Non mi sembra inverosimile che "Μέδουσα", la « signora », amata da Poseidon sopra un letto di fiori sia stata in origine la luna (baciata dal mare?). Della luna sono molteplici i rapporti con il mondo degli inferi (44). Da questi rapporti ben potè svolgersi l'associazione di Medusa con le Gorgoni. Nel mito quale ci è tramandato Medusa è unita con le Gorgoni in un tutto indissolubile. Tuttavia Medusa conserva pur in seno al gruppo una posizione speciale. Questa posizione, che sembra dunque radicata nella storia antichissima del mito, verosimilmente presiedè anche a quel processo onde Medusa – l'antica faccia lunare? – assunse il tipo egizio della faccia hatorica, il quale poi, adattato alle esigenze mostruose dell'essere gorgonico, si estese anche alle altre Gorgoni sorelle.

RAFFAELE PETTAZZONI.

---

(1) A. FURTWÄNGLER, in *Roschers Lexicon*, I. 2, 1071, sgg. Cfr. ZIEGLER, in PAULY-WISSOVA-KROLL, *Real-Encykĺop.* VII (1912), 1648 sgg. - A. LANGE, *Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst* (ed. ted. Strassburg 1903): «Das Gorgonenhaupt » pp. 114-124. Una statua di Athena dall'Acropoli, circa del 460, sarebbe il più antico monumento esibente, nell'egida, il tipo « medio » del Gorgoneion: FURTWÄNGLER, *Roschers Lex.*, I, 2, 1720.

(2) FURTWÄNGLER, *Roschers Lexikon*, I, 2, 1720 (Scudo « Strangford »); cfr. ZIEGLER, *Real-Encycl.* VII, 1654.

(3) G. LOESCHCKE, *Die Enthauptung der Medusa. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Malerei*, Bonn 1894. - Il Loeschcke adduce specialmente un frammento di *rhyton* con decorazione in rilievo da Ruvo, della prima metà del IV secolo.

(4) Cfr. l'egida di Athena descritta in *Iliad.* 5, 741 ἐν δέ τε Γοργείη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου; e *Odyss.* 11, 634 Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου. - Perseo e le Gorgoni erano rappresentati sulla cassa di Kypselos: Paus. 5, 18, 5. - Anche sul trono di Bathykles per Apollon Amyklaios, Περσέως τε τὸ ἔργον πεποίηται τὸ ἐς Μέδουσαν (Paus. 3. 18, 11).

(5) *Antike Denkm.* II, 5, p. 6. Rarità del Gorgoneion nella decorazione di vasi di stile « alt-korinthisch »: FURTWÄNGLER, *Rosch. Lex.* I, 2, 1715 - Relativa frequenza come *apotropaion* su gli scudi dei guerrieri: FURTWÄNGLER, *Ath. Mitt.* 21, 1896, 1 sgg.

(6) L'assenza (più o meno completa) o l'abbondanza di serpenti (nella chioma) è uno dei criteri su cui il Furtwängler (*Rosch. Lex.* I, 2, 1713 sgg.) fonda una distinzione del tipo arcaico del Gorgoneion: senza serpenti (relativamente) sarebbe il sottotipo ionico-calcidico-corinzio-protoattico (anche: metopa di Selinunte); la presenza dei serpenti sarebbe caratteristica di un sottotipo proprio di Cipro e del nord dell'Asia Minore (anche: Taranto). - Serpenti nei capelli presenta già la figura di Gorgone sul blocco scolpito trovato a Hieronda (sul sito del tempio di Apollo Didymeo): PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, VIII (La Grèce arcaïque: la sculpture), Paris 1903, figg. 116, 117 a pp. 283, 285. - Il più antico esempio plastico del Gorgoneion senza serpenti si avrebbe nello scudo della statua arcaica di guerriero a Monaco: A. FURTWÄNGLER, *Athen. Mitteil.* 21, 1896, t. I.

(7) Πρακτικά, 1911, 180; BAUMGARTEN, POLAND, WAGNER, *La civiltà greca* (trad. di A. Della Seta), Bergamo 1916, fig. 179 sg., p. 146 sg.

(8) I luoghi omerici ove è parola della Gorgone sono considerati dal Furtwängler, *Rosch. Lex.* I, 2, 1702 sg., come interpolazioni. Cfr. *Athen. Mitteil.* 21, 1896, 1 sgg.; e FARNELL, *Cults of the greek states* I, 287.

(9) *Rosch. Lex.* I, 2, 1696; PAULY-WISS. *Real-Encycl.* VII, 1638.

(10) Vedi le gemme incise FURTWÄNGLER, *Antike Gem-*

men t. XL, 19, 17; LANGE, *op. cit.*, figg. 45, 47, p. 120 sg. (cfr. FURTWÄNGLER, *Rosch. Lex.*, l. cit., e la discussione relativa alla « Erinni » Ludovisi: FRIEDERICHS-WOLTERS, n. 1419); anche una pisside ateniese del principio del IV secolo: A. DUMONT, *Pyxis athénienne représentant Persée et les Gorgones*, « Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques », I, 1878, t. II.

(11) « Gorgonis os pulcherrimum », Cicer. *Verr.* 4, 56, 124; cf. LUCIAN., *De domo* 19 *τὸ δὲ τῶν Γοργόνων κάλλος*. - Medusa sarebbe stata trasformata in Gorgone da Athena perchè aveva voluto gareggiare in bellezza con la dea (Euhem. ap. Hygin. 2, 12; Apollod. 2, 4, 38; *Schol. Pind. Nem.* 10, 4).

(12) Quel mio studio fu preso in considerazione da FR. POULSEN nella sua dottissima opera *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (1912), la quale porta non poca luce sui complessi problemi della genesi e dello svolgimento primitivo dell'arte greca arcaicissima, reagendo contro quella tendenza (generata, a sua volta, da una reazione non meno salutare) che nega ogni influenza all'arte fenicia. Dal canto suo il Poulsen va forse un po' troppo oltre nella dimostrazione della sua tesi. Quanto al fatto particolare concernente il tipo hathorico, riconosco che taluni monumenti, specie dell'arte etrusca, possono non essere necessariamente e direttamente dipendenti dal tipo hathorico egizio.

(13) M. OHNEFALSCH-RICHTER, *Kypros, die Bibel und Homer. Beiträge zur Cultur-, Kunst- und Religionsgeschichte des Orients im Alterthume*, Berlin 1893-4, 216 - Cfr. L. PALMA DI CESNOLA, *The antiquities of Cyprus*, London 1873, t. XII, p. 4; PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, pagina 533, fig. 359.

(14) A. DELLA MARMORA, *Sopra alcune antichità sarde ricavate da un manoscritto del XV secolo*, Torino 1853, fig. a pagina 138; cfr. *Catalogo della raccolta archeologica sarda del Can. Giovanni Spano*, Cagliari 1860, fig. a p. 56.

(15) MURRAY, *Tanit* II, t. XXVI 10, p. 67; *Les premièrs établissements des Grecs en Égypte* (Mémoires de la Mission archéologique française au Caire, XII), p. 63, fig. 10.

(16) C. SMITH, *Excav. at Ephesus*, 181; POULSEN, *op. cit.*, 37 sgg. - Lo Smith ritenne che gli avori di Nimrud potessero essere opera di artisti greci (ionici). Ma la sua opinione trovò piuttosto opposizione (Hogarth, v. Bissing) che consensi. Il Poulsen li considera come prodotti dell'arte orientale (assira, hittita e, prevalentemente, fenicia). Cronologicamente gli avori di Nimrud risalgono all'VIII sec.

(17) *Annual of the British School at Athens*, 13, 1906-907, 92, fig. 25 c. - Cfr. la testa gorgonica barbuta (maschile) stampigliata sul vaso a rilievi dall'Etruria POTTIER, *Catalogue des vases antiques du Louvre* II (1899), D 264 p. 410.

(18) Cfr. la figura (maschile!) Gorgonica sul disco in lamina enea da Orvieto KÖRTE, *Etruskische Kunstwerke aus der Nekropole von Orvieto*, Archaeologische Zeitung 1877 t. 11, 1, p. 110 sg. (riscontri col tipo di Gilgames-Izdubar). Il tipo della *πότνια θηρῶν* applicato alla Gorgone (tre paia di ali) su una gemma « scarabeoide » da Kertsch dei primi decenni del V secolo: FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, t. VIII, 52.

(19) « Quanto lontano giungesse in quel tempo l'influenza della pittura vascolare corinzia, lo mostrano le metope in argilla d'un tempio trovato presso Thermos (Etolia), le quali sono dipinte nello stile dei vasi corinzi a figure nere » (BAUMGARTEN, POLAND, WAGNER, *La civiltà greca*, trad. di A. Della Seta, Bergamo 1916, 168).

(20) OHNEFALSCH-RICHTER, *Kypros, etc.* pag. 213, t. XXXI, 16. (Cfr. FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen*, V, 43).

(21) Cfr. anche DÉCHELETTE, *Revue Archéologique*, 14, 1909, 107 n. 2, e SIX, *De Gorgone*, 94.

(22) Cfr. MALLET, *Les prémiers établissements des Grecs en Égypte* (Mémoires de la mission archéologique française au Caire, XII), 395 n. 2.

(23) Euseb., *praepar. evang.* 1, 10, p. 37 C. Ἦλ (= ὁ Κρόνος) *ὡσαύτως καὶ θυγατρὸς ἰδίας τὴν κεφαλὴν ἀπέτεμεν.*

(24) Cfr. *Transactions of the Society of Biblical Archeology* VII, t. III p. 273 (e GLOTZ, in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiq.*, art. « Gorgones », 1618).

(25) C. SELIGNANN, *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlin 1910.

(26) Cfr. AESCH., *Eumen.* 48 sg.: (le Erinyi) *ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ βίαν.* - Cfr. anche l'unico occhio posseduto in comune dalle tre Grazie: AESCHYL., *Prometh.* 795; Palaeph. *περὶ ἀπίστ.* 31. Cfr. la pisside ateniese illustrata dal BÖHLAU, *Perseus und die Graeen*, Athen. Mitteil. 1886, 365.

(27) Carattere infernale della testa Gorgonica (dimora nell'Ades presso Persefone): *Odyss.* 11. 633 sg.: *μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνεια*; cfr. ARISTOPH. *Ran.* 477. Cfr. ROHDE, *Psyche* II 3, 407 sg.

(28) Cfr. Μορμώ e Μορμόνες, Ἔμπουσα ed Ἔμπουσαι; anche Ἑκάται accanto ad Ἑκάτη: ROHDE, *Psyche* II 3, 408.

(29) ELWORTHY, *l. cit.* - FURTWÄNGLER, in *Rosch. Lexik.* I, 2. 1705 - C. SCHOEBEL, *Un chapitre d'archéologie américaine*, Compte-rendu du Congrès international des Américanistes, 2me Session (Luxembourg 1877), II (Luxembourg-Paris 1878), 313.

(30) W. WUNDT, *Völkerpsychologie* II: *Mythus und Religion*, 148 sg.

(31) R. E. LATCHAM, *Ethnology of the Araucanos*, Journal of the R. Anthropological Institute, 39, 1909, 334 sg. Cfr. H. B. ALEXANDER, *Latin-American Mythology* (« The Mythology of all Races », XI), Boston 1920, 329.

(32) *Excavations at Phylakopi in Melos*, London 1904; DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques* (Paris 1914), p. 111 f. 81 (il DUSSAUD, p. 113 ritiene che il preteso « mostro » non sia che un pesce « dont on a voulu montrer la tête de face et le corps recourbé dans un mouvement violent »).

(33) E. B. TYLOR, *Primitive culture* 5 (London 1913), II, 192 sgg.

(34) Si confronti la descrizione della Κήρ sulla cassa di Kypselos in Paus. 5, 19, 6. Anche le *Erinyi* a prima vista fanno l'impressione di Gorgoni: AESCHYL., *Eumen.* 48 sgg. Cfr. *Choeph.* 1048.

(35) Cfr. MILCHHÖFER, *Archaeologische Zeitung*, 1881, 281.

(36) FURTWÄNGLER, *Rosch. Lexik.* I, 2, 1707. - Cfr. MILCHHÖFER, *Anfänge der griech. Kunst*, 65, 236: OHNEFALSCH - RICHTER, *Kypros* t. 104, 11-12.

(37) Cfr. MALTEN, *Das Pferd im Totenglauben*, Jahrbuch des k. d. Archäolog. Instit. 29, 1914, 179 sgg.

(38) O. GRUPPE, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, 1141. Nel nome Εὐρυάλη « colei che salta lontano » di una delle altre due Gorgoni (la terza è Σθενώ) è da vedere probabilmente un riflesso della rappresentazione figurata delle Gorgoni secondo il noto schema arcaico del salto o della corsa (Knielaufschema): cfr. ZIEGLER in *Pauly-Wiss. Real-Encykl.* VII, 1630 - Una etimologia di « Medusa » dal semitico col senso di « colei che salta » fu proposta da H. LEWY, *Semit. Fremdwörter im Griechischen*, 236.

(39) Cfr. STUDNICZKA, *Kyrene, eine altgriechische Göttin*, Leipzig 1890, 151 sg. - Cfr *Rosch. Lexik.*, II, 1, 1736.

(40) Eurip. *Bacch.* 990 (Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος). - Cfr. *Real Encykl.* VII 1632 - In Libia la leggenda (già Herod. 4-191 *ἄγριαι γυναῖκες*; cfr. Paus. 2, 21, 5 sgg) poneva anche certe tribù di donne guerriere e affascinatrici con lo sguardo con cui furono evemeristicamente identificate le Gorgoni (Diod. 3, 52, 4; 53, 1; LUCIAN. *dial. marin.* 14, 2). Altri vide nelle Gorgoni le scimmie, sempre dell'Africa settentrionale (cfr. LEVEZOW, *Ueber die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten*, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1832).

(41) L'ipotesi solaristica fu ripresa recentemente, in base ad argomenti archeologici, dal DÉCHELETTE, *Revue Archéologique*, 13, 1909, 353; 14, 1909, 107 sgg. (anche i serpenti dell'egida deriverebbero da certi cigni che sogliono adornare gli emblemi solari). Cfr. DEONNA, *Revue de l'histoire des religions*, 72, 1915, 1 sgg. (*Questions d'archéologie religieuse et simbolique*, IX).

(42) Cfr. GRUPPE, *op. cit.*, 1141.

(43) Sul carattere lunaristico del motivo mitico della testa tagliata (riscontri induistici messicani e altri), cfr. H. KUNIKE, *Anthropos*, 12-13, 1917-18, 155, 162.

(44) Cfr. gli elementi lunaristici in Artemis, e ctonici in (Artemis-) Kyrene. Forse non sarà fuor di luogo accennare qui ai demoni (animistici ?) alati onde è circondata la figura di Kyrene su la tazza da Naukratis STUDNICZKA, *Kyrene*, 18 (*Rosch. Lexik* II, 1, 1729-30).

INFLUENZE STRANIERE SULL'ARTE ITALIANA D'OGGI

I.

La caratteristica più saliente dell'arte odierna è la scomparsa quasi assoluta d'ogni distinzione nazionale. Basta visitare una esposizione internazionale o sfogliare qualche rassegna d'arte per convincersene. Dappertutto ormai si dipinge, si scol-



C. Duran: Il risveglio.



G. Grosso: Nudo.



Eugène Carrière: Maternità - Parigi, Museo del Lussemburgo.

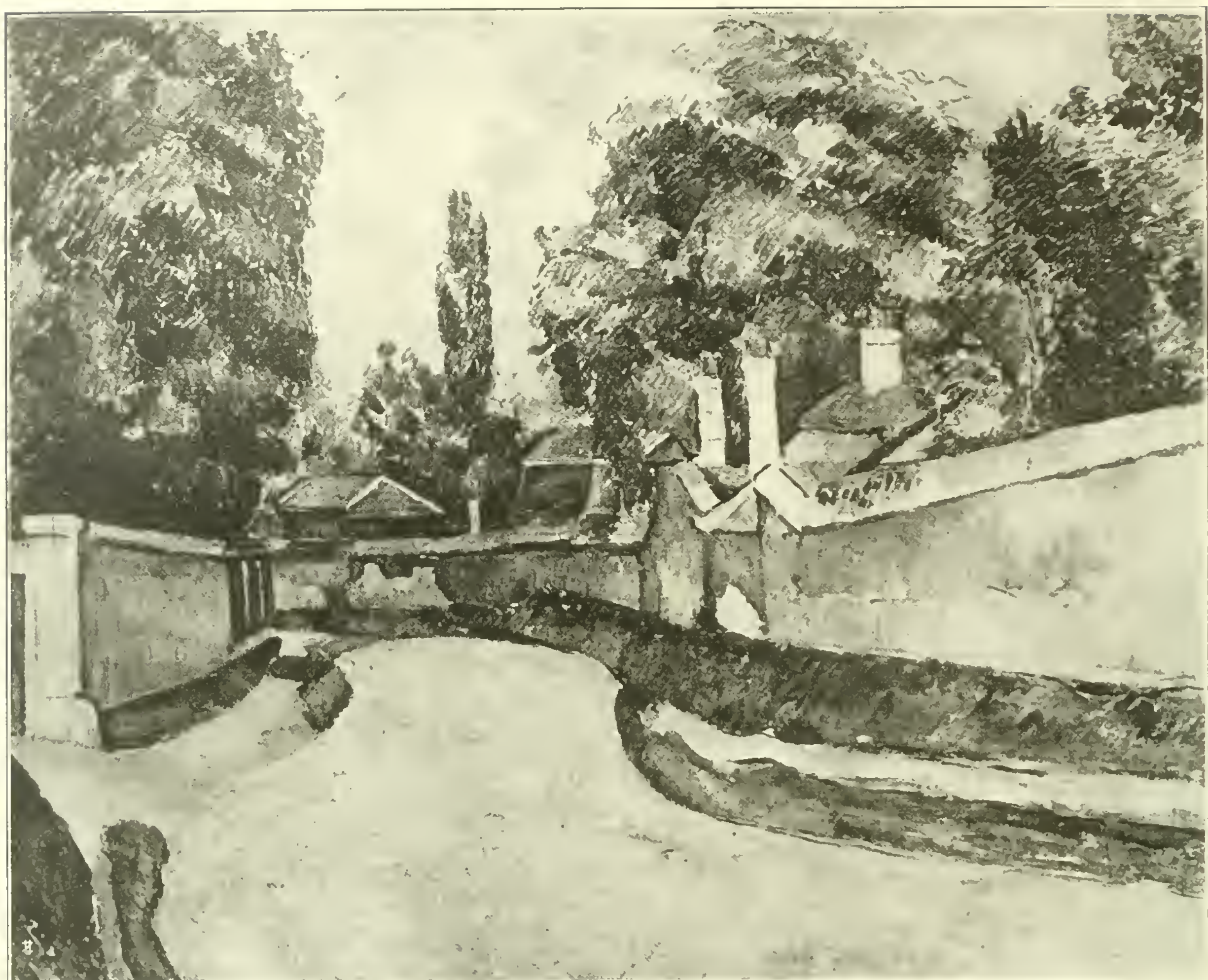
pisce, si incide nello stesso modo; e, se si trovano dei gruppi di artisti che si distinguano da altri, essi invece di coincidere come accadeva una volta con un ideale di razza, coincidono piuttosto con qualche dottrina buona per tutti i paesi.

Questa estetica, diremo così, universale ha un processo di formazione, che alcune acute parole di Enrico Thovez sulla psicologia del collezionista, aiutano a lumeggiare anche nei riguardi dell'artista: "La nostra età è un'età di coltura e il nostro regime intellettuale è l'eclettismo, cioè la comprensione delle più varie forme di espressione artistica"; corrispondentemente "noi ci siamo creati tante particolari ed artificiali sensibilità emotive, quanti sono gli artisti che contempliamo, e le adoperiamo volta a volta dinanzi alle loro opere... Si potrebbe dire senza troppa esagerazione che la sensibilità artistica del perfetto amatore è una collezione di sensibilità artificiali diverse ed opposte, sulle quali il senso critico non ha più alcuna giurisdizione". E il campo dal quale siffatta "collezione di sensibilità artificiali" attinge i propri esemplari, si è allargato in proporzione del crescere delle scoperte archeologiche e dell'intraprendenza mercantile. Arte egiziana e bizantina, giapponese e cinese, persiana e peruviana, negra e oceanica, tutte, una ad una sono state scovate, studiate, assimilate, le arti esotiche, e, quanto a quelle europee, più che le manifestazioni della loro maturità, se ne ricercano adesso le fasi arcaiche o addirittura popolari;



Felice Carena: La Madre - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

quelle fasi che presentano marcati e intatti dei caratteri tipicamente locali. Avviene cioè quello che si ripete in ogni età di eclettismo, quando, per compensare un'incapacità creativa originale, si ricorre ad una saturazione di forze vergini accattate dove si possa trovarle. Tutto poi vien buttato a



P. Cézanne: Una strada.

bollire nel crogiuolo dello snobismo internazionale, per trarne, rimeste ben bene, misture che solletichino i più viziati appetiti. Così l'unità che ancora possedevano gli ultimi movimenti fioriti nell'ottocento, il preraffaellismo inglese, l'impressionismo francese, il secessionismo viennese, ecc., si sgretola e gli elementi che avevano concorso a formarli, desunti dagli affreschi italiani e dai bassorilievi gotici, dai quadretti olandesi e dalle stampe giapponesi, dai musaici bizantini e dalle miniature persiane, affrancati d'ogni vincolo associativo, fluttuano in disordine, preda di chi sappia impadronirsene e servirsene a nuove combinazioni. In una parola, per intendersi su quale sia il medio clima estetico vigente, basta ripensare ad un prodotto caratteristico dell'ultimo decennio: al ballo russo, che, fondato appunto sullo sfruttamento e la mescolanza dei più eterogenei e più remoti, tra loro, momenti artistici, vi prende la gaiezza lieve d'una commedia di Goldoni, ve la traduce in una azione convulsa da marionette nevrasteniche, su uno sfondo cupamente sbilenco da quadro di Dérain, e ottiene con ciò successi mirabolanti.

Tracciare una storia sommaria dell'arte contemporanea, seguendo queste sue contorte linee di formazione, sarebbe certo di grande interesse. Ma il tema è troppo vasto per esser contenuto in un articolo. Sia lecito quindi averne accennato come una premessa, necessaria ad esaminare brevemente le ripercussioni, che siffatto regime eclet-

tico ha avuto sull'arte delle generazioni attualmente operanti in Italia.

II.

Va intanto notato come carattere generale questo: che le sorgenti alle quali attinge l'arte italiana contemporanea, rappresentano già il frutto di una elaborazione, in quanto Parigi, Vienna, Londra, operano direttamente sui materiali che la curiosità aiutata dalla coltura e dalla moda sceglie fra l'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi, mentre Roma, Firenze, Venezia, per dire l'intera penisola, si plasmano invece su gli artisti francesi, viennesi o inglesi. Ci sfugge così quel primo contatto con forme capaci per la loro età e la loro provenienza di suscitare un fermento di novità, quel primo contatto che costituisce in gran parte il merito originale dei Gauguin, dei Klimt e dei Whistler. Ciò, insieme con lo scetticismo di una razza provata a tutte le possibili esperienze, spiega la mancanza o per lo meno la rarità di caratteri estremi nella nostra produzione artistica e la tendenza in essa ad un livellamento egualitario. Livellamento che trovava inoltre un ambiente favorevole al suo sviluppo, nella scomparsa dei generi d'arte come gerarchia, di ogni distinzione cioè fra quadro di figura e quadro di paesaggio, fra statua allegorica e statua realista, fra composizione storica e aneddoto familiare, nell'imborghesimento democratico insomma verificatosi nell'arte tutta da un cinquantennio.



A. Soffici: Strada.

Perciò è sommamente difficile ricostruire l'albero genealogico della pittura, della scoltura, dell'incisione, dell'architettura e della decorazione, quali sono praticate dai nostri artisti. Anche a risalire alle Biennali Veneziane, che certo più di qualunque altra istituzione hanno concorso a popolarizzare l'operosità straniera per l'innanzi poco nota, anche a esaminare le pubblicazioni di uso più corrente, l'indagine non potrebbe aver mai una precisione soddisfacente. Perchè, dato il continuo sovrapporsi di influenze già preventivamente elaborate, le personalità artistiche resultanti da esse hanno una fisionomia tanto composita e ambigua da complicare oltre misura la ricerca. Tuttavia, riferendosi in via generica ai caratteri distintivi della più saliente produzione europea, vien fatto di stabilire con sufficiente approssimazione alcuni raggruppamenti [1], che indicano le vie principali seguite da essa per diffondersi in Italia.

Dalla Francia, che nel trapasso dall'otto al novecento ha creato con l'impressionismo e il postim-



E. Baroni: Studio.



Rodin: L'uomo che cammina - Roma, Palazzo Farnese.



Vincent Van Gogh: Autoritratto.

E. Riccardi: Padre e bambina.



Gustavo Klimt: Le tre età - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

pressionismo, i due movimenti più vitali e più organici dell'arte moderna, l'Italia attuale ha derivato in fondo meno di quanto si potrebbe credere a primo acchito. Il tono generale, sì, di una resa illusoria degli effetti di luce e di una preferenza dichiarata per i motivi tolti dalla vita de' nostri giorni, ma, quando vieni a stringere, trovi che una vera e propria applicazione integrale delle ricerche susseguitesi da Manet a Cézanne, non v'è stata. Tutt'al più qualche artista in alcuni momenti, soprattutto giovanili, della propria carriera ha ricalcato le orme individuali di un maestro, scelto per affinità di spirito o per infatuazione passeggera, più che per assoluta convinzione critica. Tale è il caso di Grosso rispetto al materialismo appariscente delle carni sode, delle stoffe lucenti, degli sfondi sontuosi di Carolus Duran; di Innocenti da un giorno all'altro preso dall'incanto della facile, carezzevole, iridata pennellata di Besnard; di Carena che per anni ha cercato di trasfondere nella sensualità del suo colore nutrito le dolorose intimità grigie di Carrière; di Penagini cui non è stata indifferente la visione decorativa di Gauguin a zone sintetiche di colore; di Riccardi per il fare a tratti decisi e spesso richiamante Van Gogh; infine di Soffici, Oppo e Müller che hanno arieggiato talvolta la maniera frusta di Cézanne. Nella scoltura consimili contatti momentanei potrebbero notarsi fra Andreotti e Bourdelle, fra Baroni e Rodin, come nell'acquaforte fra Carbonati e Meryon. Ma, ripeto, niente di sistematico e definitivo, niente che rappresenti un reale asservimento di ideali e di metodi. Incontri personali; ecco tutto.



Vittorio Zecchin: Convegno mistico.

Ben più diffusa e sentita è stata l'influenza della Secessione viennese specialmente per quanto riguarda la decorazione. Tutto un gruppo di decoratori nostri ha ripreso, sia pure modificandola secondo il proprio temperamento, l'eleganza esile e raffinità di Klimt; Zecchin nei suoi pannelli, Chini nelle sue decorazioni del salone centrale nel palazzo dell'Esposizione di Venezia, Grassi nei suoi ornati per interni e, in un senso più libero, di gusto squisito per preziosità di arabeschi e incastri cromatici, Bargellini, Casorati, Marussig nei loro quadri. Così anche assai viva la stessa influenza si è manifestata sulla decorazione architettonica; il povero Baldacci e Marcello Piacentini, per citare ad esempio solo due bei nomi, non ne sono andati immuni. E nelle manifestazioni dell'arredo domestico i tipi creati da Kolo Moser e da altri hanno avuto un'eco tanto larga che a seguirne le tracce ci si perderebbe in minuzie trascurabili. In complesso si può dire essere l'Italia il paese dove più ha attecchito il secessionismo viennese, considerando come tale anche l'incarnazione eroica datagli da Mestrovich, non senza effetto su uno scultore possente e personale quale Selva.

Così pure notevole forse più che non appaia è stata l'azione della pittura inglese, da quella dei preraffaellisti su Sartorio e De Carolis giovani, a quella dei ritrattisti su Lino Selvatico e Meyer. E la disinvoltura piacente del tocco di un Lavery o di un East o di un Brangwin ha concorso non poco a formare la tecnica brillante della figura, del paesaggio, e dell'acquaforte che costituisce il successo di un Siviero, di uno Scattola e di un Laurenzi.

Alla Germania, alla Spagna, alla Svizzera, al Belgio poco o nulla dobbiamo, se si tolgano reminiscenze di Greiner nel segno scritto di R. Tomassi, di Zuloaga nei rari quadri lasciati da Bonzagni, di Hodler nella fase magniloquente di Bosia, di Meunier in alcune sculture di Dazzi per altri lati influenzato da Rodin. Ma alla Svezia e per precisare meglio a Zorn dobbiamo alcune delle qualità di freschezza e immediatezza di Tito; il quale certo non aveva bisogno di alcun maestro per sviluppare la sua personalità, eppure l'ha come rinverdita dopo la rivelazione del pittore nordico.

Quanto al cubismo, al dadaismo e a tutte le stramberie che tra essi si sono succedute in pochi anni in Europa, noi abbiamo a controbilanciarli il futurismo, che ci ha sciupato autentici talenti come Boccioni, e ce ne ha sviato per qualche tempo altri, come Soffici, Balla, Carrà, ma nello stesso tempo ne ha compromesso anche molti in Germania, in Ungheria e in Inghilterra, dando lo spunto all'espressionismo e al vorticismo. La partita è patta quindi e non mette conto parlarne.



F. Casorati: Trasfigurazione.

L'aver accostato nomi a nomi in modo tanto perentorio potrà far dubitare delle premesse; poichè il fatto di accennare ad affinità esclusive con determinati originali sembrerà implicare la negazione di qualunque eclettismo. Ma l'indagine tendeva appunto a rintracciare alcuni punti di smistamento chiaramente isolabili nella produzione nostra, non a perdersi nell'incrocio inestricabile delle influenze che poi da quei punti hanno pervaso la strabocchevole mediocrità. Del resto gli stessi artisti presentati nella tendenza più manifesta della loro attività o più significativa della loro formazione, quegli stessi artisti hanno risentito di altri maestri, che un occhio esperto avverte in sfumature talvolta palesi, talvolta appena sensibili. Così Anglada, Blanche, Rousseau, Pennell, Hoffman, hanno concorso a correggere l'interezza di un'unica derivazione. Non insisto a pesare in quali dosi, per sfuggire all'accusa di analisi ipercritiche.

III.

Ecco in succinto qual'è attualmente il debito dell'arte italiana verso l'arte d'Europa. Anche se



Ivan Mestrovich: Ricordanze.



Attilio Selva: Sfinge.



John Lavery: Polimnia - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Lino Selvatico: Ritratto dell'attrice Vera Vergani.



Ignazio Zuloaga: Il Cantore Buffalo.



Bonzagni: Andrea Bonalumi.



Andrea Zorn: Sulla porta del Granaio - Roma, Galleria Naz. d'Arte Moderna.



Ettore Tito: Ampio orizzonte - Roma, Galleria Naz. d'Arte Moderna.



Costantino Meunier: I lavoratori - Roma, Galleria Naz. d'Arte Moderna.

le maggiori sue figure, tra le quali molte delle ricordate, si siano salvate perchè malgrado tutto dotate di una visione propria, dire che in massima ne abbia avuto un giovamento sarebbe azzardato. Bisogna riconoscere che ciò ha invece depresso quelle preziose doti di schiettezza nativa cui Gigante, Toma, Costa, Fattori, per citare solo nomi rimessi in onore dalla recente Biennale romana, debbono la loro grandezza. Ma era fatale che così fosse. Anche chi, come me, sia un convinto assertore del nazionalismo in arte, e creda scorgere nell'essenza nazionale, appunto, delle scuole regionali l'unico vanto dell'arte italiana dell'ottocento, deve convenire che sarebbe assurdo il pretendere d'andare a ritroso della storia. L'avvenuta fusione di tutta la penisola in un solo organismo politico, la cresciuta frequenza dei suoi rapporti internazionali, sono realtà storiche dalle quali non si può prescindere, e che dovevano necessariamente portare con sè la scomparsa dei vecchi focolari di vita provinciale, e il sorgere di una nuova coscienza di vita universa. Questo non significa che certe caratteristiche dialettali, diciamo, in un paese cui è mancato il processo unificatore di secoli d'un solo regime centrale, in un paese di tenaci libertà comunali, non possano ancora affiorare. Tuttavia l'Italia nuova dovrà ben finire con l'affermarsi durevolmente anche nell'arte come entità unica, distinta e riassuntiva del diverso genio delle sue genti.

Forse, per un giuoco spiegabile di forze in cerca



Arturo Dazzi: I Costruttori - Roma, Galleria Naz. d'Arte Moderna.

d'equilibrio, l'attuale faciloneria d'importazioni e d'assimilazioni avrà aiutato il compimento di tale fatto, preparando l'avvento di una reazione. Infatti non è difficile sin d'ora intravederne i segni nell'arte stessa di alcuni degli artisti menzionati. Per esempio in Carena, in Soffici, in Oppo, in Bargellini, in Andreotti, in Baroni, in Marcello Piacentini, che ci hanno dato ultimamente opere d'un sapore tutto nostrano. Vicino a loro sono altri, i giovanissimi, che rinnegano finalmente il tipo dell'artista eclettico e mutevole per sistema, incarnato dal paradossale Picasso. Meglio ancora è la sensazione che con il ritorno in auge di tendenze classicheggianti, tutta Europa ricomincia a prendere le proprie direttive dai maestri italiani del passato. E chi potrebbe, se non gli italiani stessi precedere e avanzare gli altri in tale indirizzo?

ANTONIO MARAINI.

(1) Il lettore non deve dare al termine « raggruppamenti » il significato di una intesa per seguire in comune alcun programma determinato. Nè gli artisti citati debbono scorgere nella posizione dei loro nomi alcuna valutazione critica della loro opera. Sono, le mie, obiettive constatazioni di fatto che non implicano apprezzamenti e tentano solo, con esempi evidenti, di confortare la tesi tutta imparziale dell'articolo.

UN RITRATTO DI ANTONIO PALAMEDES ACQUISTATO PER LA R. GALLERIA BORGHESE

Fu presentato recentemente all'Ufficio d'esportazione, per le solite pratiche, un quadro che modestamente si dava per cosa di meschino valore, e si voleva far passare come copia d'un dipinto esistente in un museo belga. Era un ritratto di donna, all'apparenza opera di scuola olandese della migliore epoca, e che, pur considerato come copia, destava l'attenzione, perchè grazioso assai e piacevole. L'esperto direttore di quell'ufficio Dott. Cav. Giorgio Bernardini, dall'occhio vigile, giustamente proclive alla diffidenza, intravide un buon originale, e desideroso del consiglio d'un collega, prescelse il Comm. Giulio Cantalamessa, che, dopo breve esame, stabilì che non si trattava d'un'opera mediocre, ed ancor meno d'una copia, ma che il quadro per i suoi caratteri doveva ritenersi un lavoro autentico, e rappresentativo per l'artista che lo fece. La tela, trasportata alla R. Galleria Borghese per ulteriori indagini, fu sottomessa al giudizio di chi scrive, e l'esame servì a confermare pienamente il parere concorde del Dott. Bernardini e del Prof. Cantalamessa.

Infatti il quadro risultò un originale in quasi perfetto stato di conservazione. A sinistra in basso solamente c'era una piccola parte ridipinta di bistro, in modo sospetto. In quel posto, sulla muraglia, ove la dama ritratta appoggia la mano destra, si distingueva la scritta: A E T. *45*, e sotto: A° *1654*. Pareva più che verosimile che quel bistro equivoco nascondesse qualche cosa, forse una firma, forse almeno una sigla. Dal Prof. Tito Venturini Papari, chiamato a consigliare e ad operare, fu tolta abilmente quella « macchia » sotto la quale veramente si celavano dei caratteri. Era una firma, ma raschiata prima che fosse coperta. Occorse un esame di qualche minuto per accertare definitivamente il nome scritto per intero: *A. Palamedesz*, il quale, insistendo nell'ispezione, si vide da ultimo, e può tuttora vedersi, abbastanza chiaramente. Era appunto il nome del maestro, al quale si era già fatta allusione, quando si pensava che il quadro altro non fosse che una copia.

Antonio Palamedesz (nato a Delft nel 1601; morto ad Amsterdam nel 1673) era fratello maggiore di Palamedes Palamedesz I, il noto pittore di battaglie. È conosciuto specialmente per i suoi quadri d'interno con brigate di gente allegra: cavalieri trincanti, fumatori, ecc., nonchè per i suoi « corpi di guardia », che faceva nel genere praticato anche da Iacopo Duck e Pietro Codde. Di quest'ultimo (nato nel 1600; morto nel 1678, pure ad Amsterdam) la Galleria Borghese possiede un caratteristico quadretto firmato, appunto rappresentante un « corpo di guardia », e Adolfo Venturi nel suo catalogo osserva giustamente di lui « le sue rappresentazioni di ritrovi sociali e di scene militari ricordano lo stile di Palamedes »[1]. Accanto a questa tavola di grande finezza il nuovo acquisto della collezione troverà il suo posto opportuno.

Come ritrattista Antonio Palamedesz ha un



ANTONIO PALAMEDES: RITRATTO
ROMA, R. GALLERIA BORGHESE



Pietro Codde: Un corpo di guardia - Roma, Galleria Borghese *(fot. Anderson)*.

non so che di eleganza che nella scuola olandese, di quel tempo specialmente, si trova nelle opere dei maestri residenti a l'Aja, come Hanneman, Nason o De Baen. Ma Delft, dove l'artista passava la più gran parte della sua vita, non era distante molto dalla residenza degli Oranges; del resto anche ad Amsterdam dal 1655, circa, in poi l'arte del ritratto acquista un carattere di alta distinzione. È da notare che Palamedesz anche nei quadri di genere ha una preferenza non per i popolani o per i paesani, ma per uffiziali, speronati e gente simile. Si distingueva per una certa nobiltà, per un elemento « chic », che nei ritratti fa di lui un disegnatore accurato, un colorista fine, di gusto quasi delicato. Ritratti, del resto, non ne faceva molti, e quei pochi dimostrano per lo più un influsso, diretto o indiretto, di Van Dyck.

Antonio Palamedesz, senza essere un maestro aristocratico, non lavora tanto per la borghesia, o se lo fa, è per un ambiente borghese, che non ama più di vedersi rappresentato senza almeno l'apparenza e il lustro d'una elevatezza anche posticcia. Così sono dipinti Pietro De Witte, borgomastro di Amsterdam – uomo di garbo ma « fashionable » – e sua moglie. Questi ritratti, i più conosciuti del maestro, si trovano al Museo di Stato di Amsterdam e recano la data 1652. Un'altra coppia consimile ricordo d'aver veduta al Museo di Colonia, datata 1665.

Fra le opere principali del maestro è poi un gruppo di famiglia d'aspetto nobile, composto di dieci figure al naturale, nel Museo di Lille, non-

chè un'altra tela di composizione simile ma d'un tipo più arcadico nel Museo Boymans di Rotterdam. L'ultima rappresenta otto persone ed è del 1665.

Pure nel dipinto del quale trattiamo, la donna, che indossa un vestito viola con maniche di giallo smorzato, un mantello di rosso vivo ma non violento, è di aspetto distintissimo. In mano tiene una rosa pallida con certa affettazione. Il parco scuro che s'intravede nello sfondo, potrebbe essere quello del suo castello. L'insieme però in questo caso è d'una eleganza evidentemente autentica. La dama non è una olandese. Lo stemma, che si vede a destra, è francese o italiano, più probabilmente italiano. Ciò non deve destar meraviglia, perchè sappiamo che nella seconda metà del secolo XVII più di cinquanta famiglie italiane erano fra il patriziato estero residente in Olanda. Vi erano banchieri fiorentini, mercanti veneziani e genovesi, ed anche nell'esercito olandese gli ufficiali italiani erano numerosi. Il principe di Taranto, generale in servizio della Repubblica delle Provincie Unite, era il più splendido fra loro.

La donna rappresentata da A. Palamedesz, secondo il nostro parere, dev'essere la sposa o la figlia di uno di questi aristocratici italiani. Anche i lineamenti sembrano indicare la nazionalità latinissima.

G. J. HOOGEWERFF.

(1) A. VENTURI. *Il Museo e la Galleria Borghese.* Roma, 1893, p. 142.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

R. SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE.

Il giorno 21 Febbraio la R. Scuola archeologica Italiana di Atene ha tenuto un'adunanza scientifica. In essa hanno parlato



Fig. 1. - Atene: Porta di Athena Archeghetis.

l'allievo dott. Gilberto Bagnani e il direttore prof. Alessandro Della Seta.

Seguendo il programma di studio dei monumenti romani di Atene che la Scuola si è proposto da qualche anno, il dott. Bagnani ha trattato della così detta Agorà romana, vasta costruzione ai piedi dell'Acropoli dalla parte di settentrione.

Fino ad ora gli archeologi hanno concordemente affermato che tutto questo edificio è dei tempi di Augusto e che serviva da mercato. Però conviene notare che, quanto alla data, l'unica testimonianza è l'iscrizione incisa sul porticato dorico di Athena Archeghetis (*fig. 1*), il quale serviva da porta d'ingresso occidentale al cortile ed ai porticati ionici, di cui si è scoperta la parte sud-est (*fig. 2*). Tuttavia non vi è nessuna ragione per credere che porta ed Agorà siano contemporanee: prescindendo dalla diversità degli ordini architettonici e dalla grande disparità di proporzioni (le colonne doriche della porta sono alte 7,87 m. mentre l'altezza del porticato ionico, compresi base, capitello, trabeazione e cornicione, si aggira sui sei metri), la posizione del Propylon minore (*fig. 3*), collocato sul lato orientale, è un prova decisiva che tutta l'Agorà è posteriore all'epoca di Augusto.



Fig. 2. - Atene: L'« Agorà romana ».

Questo piccolo Propylon è senza dubbio contemporaneo al porticato interno, come lo dimostra la completa identità di materiale, stile e lavorazione. Ma esso è disposto in modo assolutamente asimmetrico sia rispetto alla porta occidentale, sia rispetto allo stesso lato orientale (*fig. 4*). Non solo è spostato assai notevolmente a sud dell'asse centrale di tutto l'edificio, ma la sua fronte non è neppure parallela al muro. Questa posizione così anormale può solo spiegarsi ammettendo che si sia voluta collegare l'Agorà con altri



Fig. 3. - Atene: Propylon dell'« Agorà romana ».

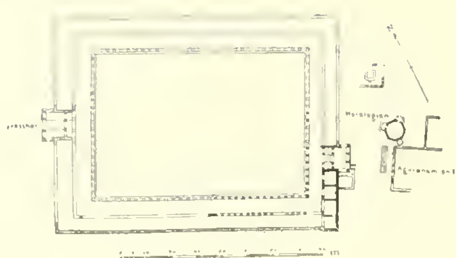


Fig. 4. - Atene: Pianta dell'« Agorà romana » (dallo *Judeich Top. von Athen*).

edifici preesistenti. Infatti proprio di rimpetto a questo ingresso si trova il così detto Agoranomio (*fig. 5*), edificio il cui scopo è incerto ma che non può essere il vero Agoranomio. La stretta unione di questo edificio con il Propylon orientale è dimostrata dalla disposizione parallela delle fronti e della scalinata che li unisce, e quindi esso deve essere più antico dell'Agorà. Però esso è certo posteriore all'età di Augusto. L'iscrizione ricorda

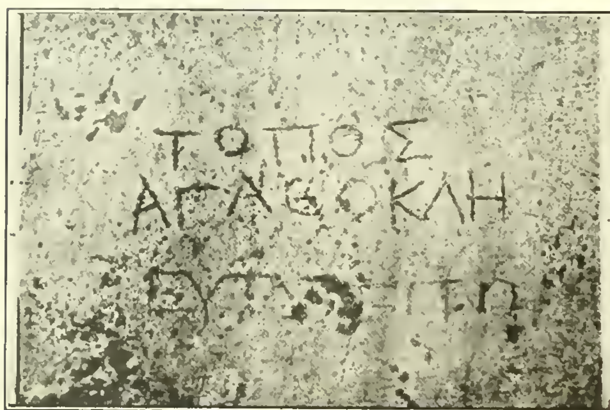


Fig. 6. - Atene: Iscrizione dell'« Agorà romana ».

la dedica dell'edificio ad Athena Archeghetis ed agli « Dei Augusti », culto che presuppone già avvenuta la morte di Augusto, e i caratteri epigrafici potrebbero far scendere fin verso la fine del I secolo d. C. Infine si ha in esso uno dei pochi esempî in Atene di architettura arcuata di tipo romano. Il confronto di questi archetti con altri simili di Atene, come quelli del teatro di Dioniso, forse del tempo di Nerone, e quello del vero Agoranomio, costruito da Erode Attico sotto gli Antonini, farebbe porre la costruzione di questo edificio verso la fine del I od il principio del II secolo d. C.

Essendo quindi l'Agorà posteriore, la porta dorica doveva essere in origine una costruzione indipendente, forse una specie di porta monumentale posta a cavalcioni di una strada importante, che potrebbe essere quella che passava davanti all'Orologio di Andronico. Ammesso che la costruzione dell'Agorà sia del II secolo, vien fatto di pensare ad Adriano quale suo costruttore, ipotesi confermata dall'esame stilistico dell'architettura, e so-



Fig. 5. - Atene: Il così detto « Agoranomion ».

prattutto dalla presenza di colonne non scanalate che si riscontrano in quasi tutti gli altri edifici di Adriano in Atene.

In quanto allo scopo originale di questa costruzione, il problema è più complesso. La lunga iscrizione di Adriano posta dentro la porta dorica (*C. I. A.*, III, 38) non è, come si dice di solito, una specie di calmiere sul prezzo dell'olio, ma è semplicemente un decreto che stabilisce il diritto dello Stato ad una parte della produzione dell'olio, per provvedere ai varî servizi pubblici, quali terme, palestre, ginnasi e riti sacri. E che sia stato un mercato in origine lo si può escludere a causa della mancanza di magazzini e « pithoi », per la conservazione delle derrate. Vi sono però delle iscrizioni graffite sul pavimento (*fig. 6*) e sopra alcune colonne, che ricordano le stazioni di vendita di negozianti; dunque sembra certo che in periodo tardo questo edificio deve aver servito da mercato. Ed infatti vi sono chiare tracce di un rifacimento posteriore di tutta la costruzione. Si è aggiunto o rifatto il colonnato esterno con colonne di vario marmo, alcune monolitiche, altre

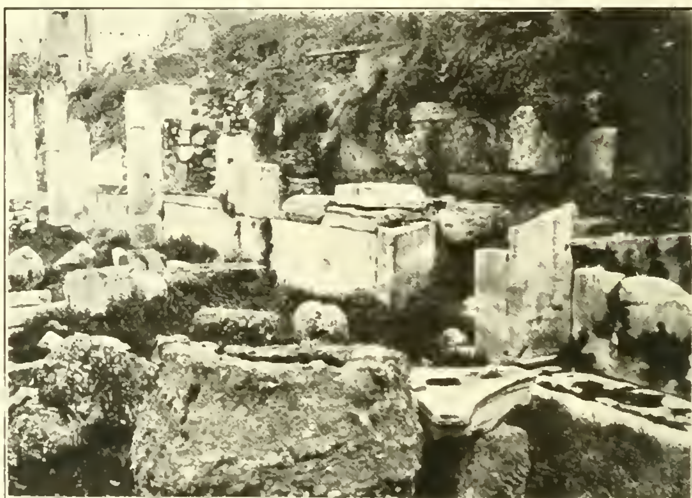


Fig. 7. - Atene: Botteghe e fontana costruite sul lato meridionale dell'« Agorà romana ».

a tamburi, e disposte asimmetricamente rispetto al colonnato interno. Contemporanee sono le botteghe su questo lato, come pure una fontana, costruita con materiale più antico (*fig. 7*). Evidentemente l'edificio è stato adibito a mercato quando il centro commerciale si è spostato dalla vecchia Agorà nel quartiere del Kerameikos, e tutta la città si è ristretta alle pendici settentrionali dell'Acropoli.

Visto così che l'edificio è dell'epoca di Adriano e che non era in origine un mercato, la sua forma farebbe supporre che potesse essere un ginnasio o una palestra, al cui ingresso converrebbe il già ricordato decreto sul diritto dello Stato ad una percentuale di olio per usi pubblici. Se poi si nota che tutto l'edificio corrisponde perfettamente per dimensioni, orientazione e decorazione alla vicina Biblioteca di Adriano, bisogna riconoscere che le due costruzioni sono state concepite come un unico insieme. Quindi sembra lecita l'ipotesi, sia pure con molte riserve, che le rovine della così detta Agorà siano quelle del Ginnasio di Adriano, ricordato da Pausania insieme con la Biblioteca (I 18, 8), la cui posizione era fino ad ora ignorata.

Il prof. Della Seta ha reso conto del viaggio di esplorazione sulle coste della Caria che la Scuola di Atene ha compiuto lo scorso anno in unione alla Missione Archeologica di Rodi.

Uno dei problemi più importanti dell'archeologia è quello delle origini e della fine della civiltà cretese-micenea. Alla sua soluzione potrà contribuire l'esplorazione della Caria, perchè non soltanto la Caria è, per la posizione geografica, la terra di Asia più vicina all'isola di Creta attraverso il ponte insulare di Caso, di Scarpanto e di Rodi, ma perchè di nessun'altra regione come di essa sono accennati nella tradizione letteraria tanti rapporti con Creta.

Sia che i Carî fossero una medesima popolazione con i Lelegi, che avevano cambiato nome (Erod. I 171, Strab. XIV 2, 27), sia che, di origine diversa (Il X 428 s.) e posteriori ad essi, fossero stati soltanto dei coabitatori o si fossero ad essi sovrapposti (Strab. VII 7, 2, XIII 1, 58), la tradizione unanime dell'antichità ne faceva una popolazione insulare. E nelle isole dell'Egeo o erano stati assoggettati da Minosse (Erod. I 171, Strab. XIV 2, 27) e col suo aiuto erano passati nel continente (Strab. XII, 8 5), oppure con la forza erano stati da lui cacciati verso la terra ferma (Tuc. I 48). Nell'un caso e nell'altro, spogliato il nucleo storico della veste leggendaria, essi si erano dovuti arrendere alla talassocrazia cretese. Di questa originaria occupazione delle isole da parte dei Carî Tucidide (I, 8) dà la conferma archeologica nel fatto che quando dagli Ateniesi fu purificata Delo e furono tolte le tombe che vi erano, più della metà parvero tombe di Carî per il genere di sepoltura e per le armi del corredo funebre. Voleva del resto la tradizione che carie fossero alcune innovazioni nell'armatura, il cimiero dell'elmo, la manopola e l'insegna dello scudo (Erod. I, 171, Strab. XIV, 2, 27).

Ed uno stretto rapporto tra la civiltà cretese e la civiltà lelego-



Fig. 8. - Coste della Caria (*dalle carte dell'Ammiragliato inglese*).



Fig. 9. - Jasos: Torre circolare delle mura della città.

caria è indicata dal culto di Zeus in Labraunda, luogo della Caria sopra Mylasa (Erod. V 119), giacchè il dio era rappresentato con la doppia ascia ed il suo nome di Labrandeus gli veniva dalla parola « labrys » che in lingua lidia significava doppia ascia (Plut. *Quaest. graec.*, 45). È noto quale parte la doppia ascia avesse nella religione cretese-micenea ed è stata già fatta l'ipotesi che il « labirinto » di Cnosso, il palazzo di Minosse, dovesse il suo nome alla « labrys ».

Nell'età storica edifici diruti ed abbandonati nella Caria, castelli, villaggi, tombe erano additati a testimonianza dell'antica civiltà della regione, come opera dei Lelegi (Strab. VII 7, 2: XIII, 1, 59).

La ricerca di monumenti lelego-carî era quindi lo scopo principale dell'esplorazione, ma sono stati studiati anche luoghi di civiltà greca e romana ed in qualche caso di civiltà bizantina.

Secondo l'ordine geografico, sebbene non in ordine di tempo, sono state visitate (*fig. 8*) nel golfo di Mendelia e nel promontorio di Myndos le città di Jasos e di Bargylia, le tombe rupestri di Turkbükü e la fortezza cario-greca presso Farilia, la fortezza cario-greca e la tomba greca a tumulo di Borghaz, la città di Myndos e le rovine di Assarlik. Nel golfo di Giova sono state visitate la necropoli caria di Ghök Ciallar, la città caria di Alazeitin, le fortezze e le cinte carie di Orak Ada, l'acropoli cariogreca di Alakisceli e la fortezza caria di Vasilika, la città di Keramos, la torre greca di Akbuki, le tombe rupestri presso il fiume Asmaq, la città greca di Jönikiöi, la fortezza greca di Cetil Bel, la fortezza bizantina di Gheli Bol, la città di Kedreai nell'isola detta Sceir Ada. Nel golfo della Doride e di Symi sono state visitate la fortezza greca di Kiumer Kalessi, il ponte greco di Ciesmekiöi, le mura greche e gli edifici carî, greci e romani nella baia di Datcia, la fortezza bizantina di Ciatal Oluklu, la tomba ellenistico-romana e la terrazza del tempio presso il capo Sceitan, la chiesa bizantina di Kiervasili, la fortezza cario-bizantima di Pedalos e la città di Tymnos nella baia di Losta. Infine nella costa meridionale sono state visitate la fortezza di Loryma, le città di Amos (Assargik) e di Kaunos, la tomba romana a piramide nell'isola detta Papanisi, la città bizantina presso la foce del Dalaman, le mura greche presso capo Sfina, le tombe rupestri nella baia di Skopia, una costruzione termale romana nell'isola di Jeroi, delle mura e una tomba a gradini nell'isola di Terzaneh, la città di Daidala nella baia di Ingik.

Dei monumenti più caratteristici, studiati nell'esplorazione sono state presentate delle vedute. Ma per l'architettura l'attenzione è stata richiamata soprattutto sul tipo vario delle mura delle città.

Le mura di Jasos, che sono tra le più antiche (VI-V sec. a. C.) e che sono ben conservate, con torri semicircolari (*fig. 9*), con porte (*fig. 10*) e con scale, si avvicinano ancora, per la loro costruzione a blocchi di calcare che tendono alla forma allungata di lastre, alla tecnica struttiva caria.

Le mura di Kedreai, che sono del periodo ellenistico, hanno torri rettangolari (*fig. 11*) e sono costruite con parallelepipedi a superficie curveggiante, disposti regolarmente in file orizzontali (*figura 12*). Solo il taglio di connessione dei blocchi è talvolta obbliquo.

Singolari per la loro tecnica sono le mura di Keramos, che nella parte inferiore sono costruite con blocchi di calcare poligonali, ben connessi (*fig. 13*) ed invece nella parte superiore e nelle torri (*fig. 14*) sono costituite da blocchi di breccia rettangolari di due diverse altezze, alternati. E l'elemento loro più caratteristico è l'uso dell'arco per le porte (*fig. 15*). La forma ancora leggermente acuta dell'arco indica che siamo dinanzi ad uno dei più antichi esempî, giacchè le mura di Keramos difficilmente si potrebbero far discendere al periodo romano.

Ma il resultato più importante dell'esplorazione è stato lo studio dell'architettura caria. La tecnica struttiva del muro cario si di-



Fig. 10. - Jasos: Porta nelle mura della città.

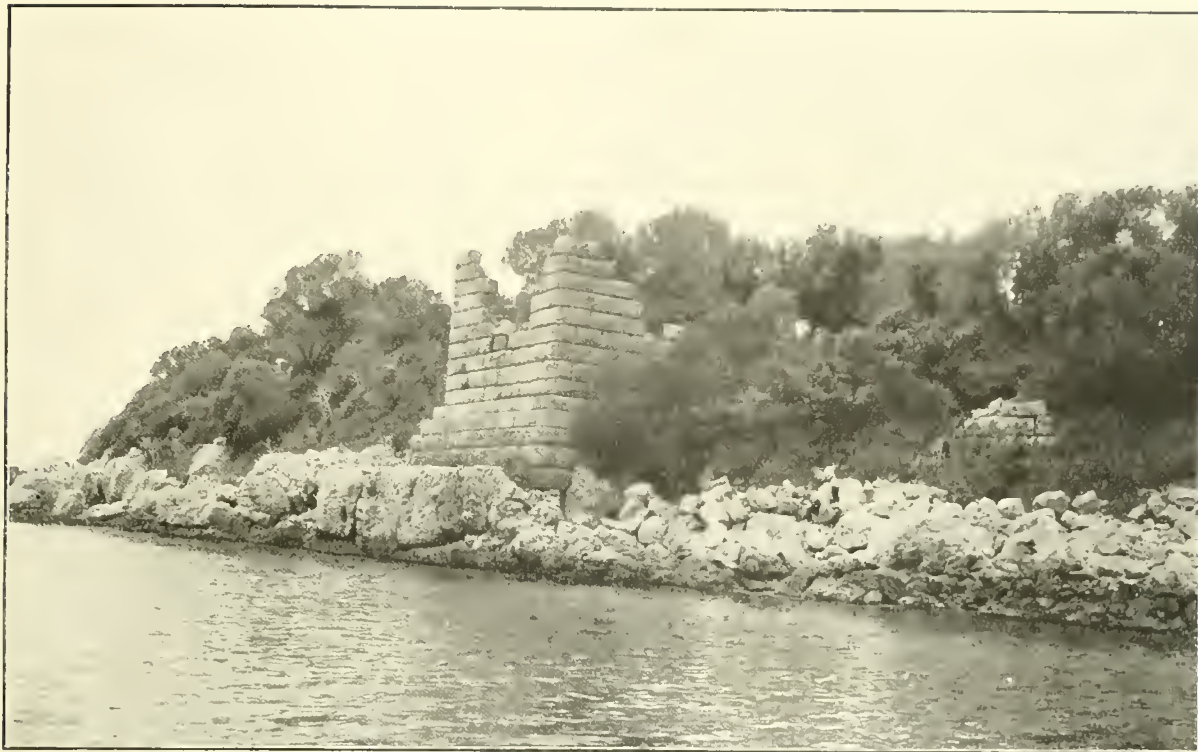


Fig. 11. - Kedreai: Torre sul mare delle mura della città.



Fig. 12. - Kedreai: Mura della città con finestra.



Fig. 13. - Keramos: Parte inferiore delle mura della città a blocchi poligonali.

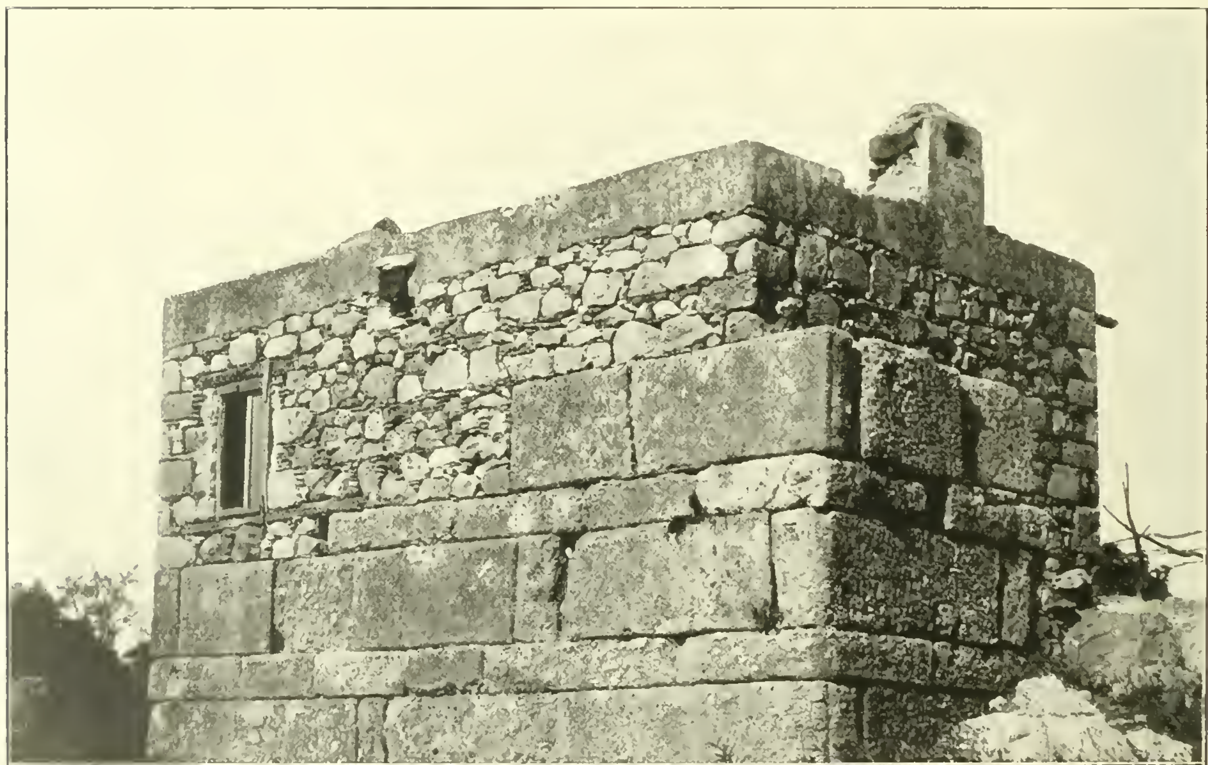


Fig. 14. - Keramos: Torre delle mura della citta o blocchi rettangolari.



Fig. 15. - Keramos: Arco di porta nelle mura della città.



Fig. 16. - Orak Ada: Recinto Cario.



Fig. 17. - Alazeitin: Case.

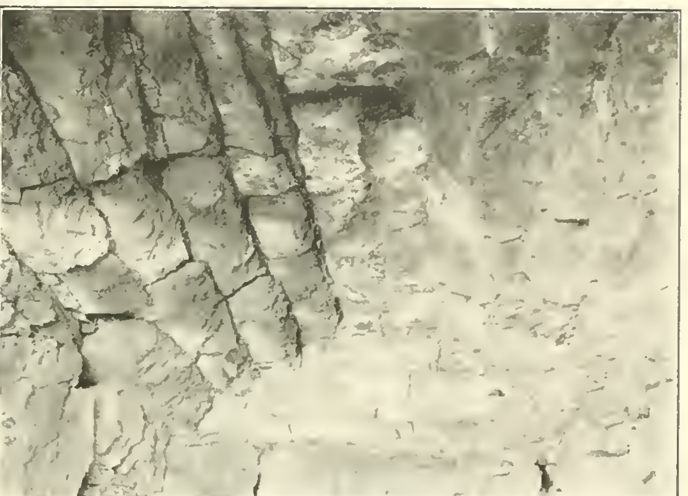


Fig. 18. - Alazeitin: Copertura a volta di edificio.



Fig. 19. - Ghök Ciallar: Edificio circolare.

stingue per l'uso di pietre oblunghe. Cioè i blocchi hanno forma rettangolare e si dispongono in file orizzontali, ma, siccome in essi la misura della lunghezza prepondera su quella dell'altezza, assumono per lo più l'aspetto di lastre assai basse. Questo ad esempio si vede in un recinto di Orak Ada (*fig. 16*) e nelle case di Alazeitin (*fig. 17*).

Ed un altro elemento che distingue l'architettura caria è la copertura a volta con filari successivamente aggettanti (*fig. 18*). Questo tipo di volta, che è applicato anche a vani rettangolari, è soprattutto caratteristico degli edifici circolari di Ghök Ciallar (*fig. 19*). La parentela con la tomba a tholos è innegabile per quanto la forma più complicata di alcuni di essi (*fig. 20*), che hanno delle camere disposte in un segmento falcato e sembrano anche avere posseduto più di un piano, possa lasciare in dubbio se la loro destinazione sia stata sempre quella di tombe.

Questi edifici circolari della Caria ripongono all'archeologia il problema generale della costruzione circolare nell'architettura del Mediterraneo. Da una parte è ormai innegabile che la tomba a tholos, la quale nelle prime scoperte della civiltà micenea apparve il suo monumento caratteristico, sempre più resulta essere un elemento eterogeneo sullo sfondo dell'architettura rettilinea a vani rettangolari, con sostegni a pilastri e colonne dei palazzi cretesi-micenei. La civiltà cretese-micenea evidentemente trovò già la costruzione circolare a rozza volta, come lo mostrano ad esempio le tholoi più antiche di Phaistos e di Haghia Triada in Creta, e solo la perfezionò fino a portarla alla forma accurata e monumentale del « tesoro di Atreo » in Micene. D'altro lato l'edificio circolare è un elemento caratteristico della civiltà del Mediterraneo, che risale certo anche al di là dell'età del bronzo e che ha alcune delle sue manifestazioni principali nei « sesi » di Pantelleria, nei « templi » di Malta, nei « nuraghi » di Sardegna, nei « talayots » delle Baleari. È un tipo di architettura insulare che sembra contrapporsi all'architettura megalitica continentale. Quale posto spetti alle costruzioni circolari carie, nello sviluppo di questo tipo, cioè nella catena che deve guidare verso il suo punto di origine, lo potrà solo dire la loro datazione e questa non sarà rivelata che dallo scavo.

ALESSANDRO DELLA SETA.



Fig. 20. - Ghök Ciallar: Grande edificio circolare con camere e piano superiore.

Achille Clerici, Gerente responsabile. *Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. Milano*



ARCANGELO DI COLA DA CAMERINO: MADONNA
[illegible]INO - COLLEZIONE PRIVATA

NUOVI DIPINTI DI ARCANGELO DI COLA DA CAMERINO

Nella collezione del signor Paolo Cassirer in Berlino è una graziosa tavoletta (m. 0,80 0,47) rappresentante la Madonna col Bambino in trono, fra due angeli. La semplice composizione campeggia su un fondo d'oro ed è racchiusa in una sobria cornice centinata, la quale reca lungo la base le prime parole della salutazione angelica « *Ave Maria gratia plena* » e due scudetti ornati non di stemmi, come potrebbe supporsi, ma di elementi decorativi floreali e zoomorfici.

Attribuita erroneamente a Masolino da Panicale per una certa aria di generica somiglianza, la deliziosa anconetta si rivela invece a prima vista opera di un eclettico maestro, in cui alle predominanti influenze di Gentile da Fabriano si associano con non minore evidenza alcuni caratteri comuni alla pittura fiorentina del primo ventennio del secolo decimoquinto.



Arcangelo di Cola da Camerino: Madonna col Bambino e Angeli.
Camerino, Pinacoteca.

Ricordano infatti Gentile sopra tutto il tipo della Vergine, di una soavità amabile e un po' languida, il nudo del Bambino, la grazia delle linee ondulate del drappeggio, la disposizione del manto che circonda il collo e ricopre la testa di Maria, la finezza della tecnica, l'uso di colorire a sfumature e a ombre leggere, il gusto per le ricche stoffe, rifinite con squisitezza bizantina, le mani delicatissime, dalle dita lunghe e affilate, l'eleganza dei particolari, la vivace tavolozza, che ricorda il cromatismo dei miniatori, il prezioso e raffinato senso decorativo. D'altra parte la composizione è schiettamente caratteristica dell'arte toscana, che da Giotto in poi ne molteplicò gli esempi; le figure non hanno la luminosa e vivace gaiezza di quelle di Gentile; gli angeli rispecchiano l'influenza dell'Angelico; non manca, ma è qui notevol-

mente meno sensibile che nelle opere del pittore fabrianese, il goticismo delle pieghe, che, invece di risolversi sempre in complicazioni di un elegante manierismo calligrafico, si sviluppano talvolta in larghi e sobrii partiti; il rilievo è più rigoroso, l'energia plastica dei corpi più ferma, la linea più grandiosa e severa.

Fra i seguaci di Gentile ve ne ha più di uno in cui l'influenza delle forme del grande fabrianese è temperata da ricordi fiorentini, ma in nessuno la compenetrazione di questi elementi diversi è così completa come in quell'Arcangelo di Cola da Camerino, la cui attività artistica si viene lentamente e faticosamente ricomponendo in questi ultimi anni.

Della sua vita si conosce soltanto quel pochissimo che ne mise in luce Gaetano Milanesi, il quale, nel commentario alla biografia vasariana di Lorenzo di Bicci e in una nota alla biografia di Masaccio, dice che Arcangelo di Cola fu inscritto nel 1421 nella Compagnia dei pittori di Firenze, che in quello stesso anno dipinse una tavola per la cappella d'Ilarione de' Bardi nella chiesa di S. Lucia de' Magnoli, che durante la sua dimora fiorentina eseguì un'altra ancona per la cappella che lo spedale di S. Maria Nuova aveva nella pieve di Empoli, che infine nel maggio del 1422, chiamato da Martino V, si recò a Roma per lavorare [1]. Da ciò il Milanesi deduce che il pittore camerinese possa aver collaborato con Gentile da Fabriano e col Pisanello agli affreschi di S. Giovanni in Laterano, ma la congettura è smentita dal fatto che Gentile non cominciò a dipingere in San Giovanni che nel 1426 o nel 1427, mentre nel 1425 Arcangelo di Cola era già di nuovo nelle Marche, come è dimostrato dalla segnatura *Anno Domini MCCCCXXV Pinxit Arcangelus Cole De Camerino*, da lui posta su un pilastrino del trittico che ornava l'altar maggiore della Chiesa del Monastero dell'Isola, nel comune di Cessapalombo, e che disgraziatamente fu distrutto da un incendio il 16 settembre 1889 [2]. Quanto all'ipotesi a due riprese formulata da Adolfo Venturi [3], il quale, notando sull'architrave della porta dell'Oratorio di Riofreddo, fatto erigere e decorare dai Colonna, parenti di Martino v.,



Arcangelo di Cola da Camerino: Madonna col Bambino e Angeli. Bibbiena, Prepositura.

la stessa data (1422) della partenza di Arcangelo di Cola alla volta di Roma, suppone con molte riserve che al pittore camerinese siano da attribuire gli affreschi di Riofreddo, sembra a me assolutamente inaccettabile per ragioni stilistiche.

Avevo pensato per un momento alla possibilità di aggiungere ai pochissimi già noti un altro particolare biografico di Arcangelo di Cola, ricordando che nella chiesa di S. Maria in Vallo di Nera sono numerosi affreschi, in gran parte coperti dallo scialbo, i quali mostrano ancora la firma dell'autore e le date della loro esecuzione, che avvenne fra il 1383 e il 1401. Trascrivo l'ultima, fortunatamente quasi intatta: ANO · DNI · MCCCCI · DE · MESE | IVLI · COLA · MAIESTRI · PETRI | DE CAMMERINO · MEPISIT.

La pittura, opera di un energico ma rozzo ritardatario paesano, non ha di per sè molta importanza, ma potrebbe suggerire il quesito se per caso codesto Cola, che operava tra la fine del secolo decimoquarto e il principio del decimoquinto, e che fu a sua volta figlio di un altro pittore di Camerino di nome Pietro, non fosse il padre di Arcangelo. Si avrebbe così tutta una famiglia in cui l'arte della pittura si sarebbe tramandata attraverso tre generazioni. Ma l'ipotesi è risoluta, mi pare, in senso negativo, dal fatto che Arcan-



Arcangelo di Cola da Camerino: Madonna col Bambino e Santi – Osimo, Chiesa di S. Matteo.

gelo nella matricola dei pittori di Firenze è inscritto *Arcangelus olim Cole Vannis de Camerino populi sancti Egidi*. Dunque il nonno di lui ebbe nome Vanni e non Pietro.

Oltre che sul trittico della Chiesa del Monastero dell'Isola, Arcangelo di Cola appose la sua firma sul rovescio di un dittico che figurò nel 1880 all'Academy di Londra e che il Cavalcaselle descrive senza pur tuttavia averlo veduto (4). Rintracciato da miss Jocelyn Ffoulkes (5) in casa della signora Longland, esso divenne a buon diritto il fondamento per la ricostruzione della personalità artistica del Camerinese, arricchitasi in questi ultimi anni di altre tre opere certe: due Madonne col Bambino in trono e angeli, entrambe dipinte su tavola ed esistenti una nella Prepositura di Bibbiena (6), l'altra nella pinacoteca di Camerino, e un affresco rappresentante la Vergine in trono col piccolo Gesù, fra S. Domenico e S. Pietro martire, nella chiesa di S. Matteo in Osimo (7), senza dire di altre pitture le quali, come l'affresco ricordato da Lionello Venturi nella chiesa di S. Esuperanzio in Cingoli e il trittico N. 86 nella Pinacoteca Vaticana, non possono essere attribuite con sicurezza ad Arcangelo.

Il confronto delle opere sicure dimostra che anche la tavoletta di Berlino deve assegnarsi ad Arcangelo di Cola. Innanzi tutto la composizione, che ha tante analogie con la tavola di Gentile da Fabriano ora a Londra nelle collezioni reali di Buckingam Palace – la Vergine col Bambino in trono adorata da due angeli – è nelle sue linee generali similissima a quella dei quadri di Bibbiena, di Camerino e di casa Longland.

Varia nella tavola di Mrs. Longland e in quella della Prepositura di Bibbiena il numero degli angeli; nel dipinto di Berlino sono deposti in terra, dinanzi al trono della Madonna, i due vasi di fiori che altre volte gli angeli tengono fra le mani in atto di offerta; ma nella uniformità della disposizione delle figure è il segno di una ristrettezza di visione per cui l'artista, una volta trovato uno schema di composizione, lo riproduce senza stancarsi, introducendovi faticosamente di tanto in tanto qualche modesta variante.

Nell'anconetta Cassirer, come in tutte le opere di Arcangelo di Cola, è un adorabile arcaismo, sopra tutto sensibile nella perfetta frontalità della Vergine, nelle forme goticizzanti del trono che si delineano sotto la ricchissima stoffa che lo ricopre, nel difetto quasi completo di ogni legame tra i vari personaggi che compongono la scena. Appena appena gli angeli volgono il loro sguardo verso la Vergine e quello di destra atteggia la mano a un gesto lento e incerto, che ricorda il gesto della destra della Maddalena di Gentile nel polittico della Galleria di Brera, ma in sostanza le figure sono estranee una all'altra. Chiuse nella loro soavità, immobili nella loro ingenua grazia puerile, esse vivono in un'atmosfera serena dove la religione non è preghiera e non è implorazione, ma elevazione del sentimento verso la bellezza, dove tutta la bellezza consiste nel riposo, dove tutto il mondo spirituale comincia e si chiude con un accordo di pace.

Questa mancanza di emotività è caratteristica e costante in Arcangelo di Cola, il quale solo nella tavola della pinacoteca di Camerino introdusse un rapporto affettuoso fra la Vergine e il piccolo Gesù. Ma la Madonna di Berlino ha lo stesso atteggiamento indifferente e stanco di quelle del dittico Longland, della tavola di Bibbiena, e, sopra tutto, dell'affresco di Osimo; il suo sguardo vaga incerto, assonnato, pieno di malinconia, sotto gli occhi un po' gonfi di cui la palpebra superiore copre leggermente l'iride, fino a toccare la pupilla.

Non insisto troppo sul confronto di altre particolarità esteriori che appariranno evidenti a ognuno dall'esame delle riproduzioni qui pubblicate; basterà accennare ancora alla perfetta somiglianza degli angeli, alla identità delle loro capigliature, alla disposizione del manto che copre la testa della Madonna nella tavola di Berlino e nell'affre-



Arcangelo di Cola da Camerino: Madonna col Bambino e Angeli - Pietrogrado, Collezione Stroganoff.

sco di Osimo, ai tipi femminili di una bellezza serena e verginale, dalla bocca piccola e dal mento aguzzo e leggermente sporgente, al modo con cui le vesti cadono sul pavimento, a un certo manierismo, affettato ma amabile, al difetto di acuta osservazione della natura, sensibile sopra tutto nella caratteristica morbidezza delle membra, che sembrano prive di ossa e di articolazioni.

*
* *

Strettissimi rapporti stilistici passano fra l'anconetta della raccolta Cassirer e la tavola della collezione Stroganoff in Pietrogrado, che Adolfo Venturi attribuì a Gentile [8] e che io assegnai piuttosto a un seguace del maestro fabrianese [9]. Determinati ora in modo abbastanza preciso gli elementi dell'arte di Arcangelo di Cola, credo che a questo pittore debba senz'altro essere restituita anche la Madonna Stroganoff, la quale, per il tipo schiettamente fiorentino degli angeli, per la caratteristica anatomia del putto, per l'ingenuo manierismo, per la delicata grazia decorativa e per tutti i particolari delle forme, prende facilmente il suo posto fra le opere del maestro di Camerino.



Giovanni Boccati: Madonna – Vienna, già nella collezione Schwartz.

I limiti dell'attività di costui che ci sono finora noti per documenti sicuri cadono nel 1421 (iscrizione nella matricola dei pittori fiorentini) e nel 1425 (data del trittico incendiato del Monastero dell' Isola); ma, se anche non si vuole ritenere con Lionello Venturi che l'affresco della chiesa di San Matteo in Osimo sia stato dipinto proprio nel 1427, anno in cui la chiesa venne concessa ai Domenicani [10], è ragionevole almeno accettare quella data come *terminus ante quem*, perchè nell'affresco sono appunto rappresentati S. Domenico e un'altra colonna dell'ordine domenicano, S. Pietro martire. Ma la scomparsa del trittico di Santa Maria dell'Isola, la brevità del tempo passato fra la sua esecuzione e quella dell'affresco di Osimo, e, più grave ancora, la mancanza di ogni altro punto intermedio di sicuro riferimento, rendono impossibile qualunque ben fondato tentativo di ricostruzione cronologica di tutta l'attività di Arcangelo di Cola. Soltanto a titolo d'ipotesi, delle sue opere finora conosciute oserei porre più lontana nel tempo la

tavola della Pinacoteca di Camerino, le cui forme mi sembrano ancora immature e un po' impacciate, la linea più goticizzante, lo stile più schiettamente regionale, le influenze fiorentine assai meno sensibili, il sentimento della bellezza e la capacità di rappresentarla meno sviluppati. Nè credo che alla mia supposizione contrasti il trovare in questa tavola tra la Vergine e il Bambino un'intimità affettuosa estranea a ogni altro dipinto di Arcangelo di Cola. Senza ricorrere ai ricordi dell'arte di Gentile, che in nessuna delle opere pervenuteci dalle Marche introdusse questo motivo, il pittore camerinese poteva trarne l'ispirazione da modelli anche più antichi, dalle molte tavole, per es., di Allegretto Nuzi e di Francescuccio Ghissi, in cui la verginale maternità della « piena di grazia » si prodiga con note di soave tenerezza.

Per ragioni del tutto opposte ritengo che la serie delle opere di Arcangelo di Cola sia per ora chiusa dalla tavoletta Cassirer, dove l'influenza di Gentile da Fabriano par derivare in special modo dagli ultimi dipinti di lui (ancona Quarantesi, affresco del Duomo di Orvieto), i ricordi dell'arte fiorentina sono più diretti ed evidenti, le forme più larghe, il sentimento della bellezza più squisito, la tecnica più fine, il dominio della materia completo.

Il modesto pittore che al contatto delle severe, sobrie e sovente disadorne composizioni dei maestri fiorentini non perdette la fragranza della sua ingenuità provinciale nè la sua paziente e armoniosa eleganza decorativa, dovette esercitare alla sua volta una certa influenza sopra i suoi compaesani, se ne vediamo le tracce anche nelle opere di pittori della generazione che succedette alla sua. Sopra tutto in Giovanni Boccati, il cui spirito di piacevole ritardatario, di amabile fanciullo indifferente ai problemi che tormentavano gli artisti dell'ultimo trentennio del secolo decimoquinto, era più di ogni altro affine a quello del suo conterraneo predecessore e meglio disposto a riceverne l'eredità. E perchè questa mia tesi abbia una documentazione, riproduco qui la tavola di Giovanni Boccati che appartenne un tempo alla collezione Schwartz di Vienna (11), affinchè ognuno possa confrontarne con l'anconetta Cassirer il tipo della Madonna e il putto dal nudo convenzionale, tondeggiante, disarticolato e come privo di ossa.

ARDUINO COLASANTI.

(1) VASARI, *Le vite, con nuove annotazioni e commenti di* GAETANO MILANESI, Firenze, 1906, II, 66 e 294, N. 1.

(2) M. SANTONI, in *Nuova rivista Misena*, 1890, 187 sgg.

(3) A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, vol. VII, parte II; Id., *Di Arcangelo di Cola da Camerino, ne l'Arte*, 1910, 37 sgg.

(4) CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura italiana*, III 343 sgg.

(5) A. VENTURI, *Art. cit.*

(6) G. DE NICOLA, *Di alcuni dipinti nel Casentino, ne L'Arte*, 1914, 257 sgg.

(7) L. VENTURI, *A traverso le Marche, ne L'Arte*, 1915, 19.

(8) A. VENTURI, *Quadri di Gentile da Fabriano a Milano e a Pietroburgo, ne L'Arte*, 1898, 495.

(9) A. COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, 127.

(10) A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834, I, 118.

(11) Pubblicata in B. BERESON, *Essays in the Study of Sienese painting*, New York, 1918, fig. 37.

PLACCHE IN GESSO DECORATE, DI ARTE ARABO-NORMANNA, DA SANTA MARIA DI TERRETI PRESSO REGGIO CALABRIA

Le alture che fasciano a levante la città di Reggio Calabria dominando lo stretto in tutta la sua lunghezza, offrono panorami di una incomparabile e suggestiva bellezza, ed unici al mondo. La dorsale appenninica di questa estrema punta della penisola culmina nel massiccio di Aspromonte (metri 1956), da cui irradia, a ventaglio, una miriade di profonde ed anguste vallette di erosione, che scaricano nei due mari massi di materie alluvionali, sia per la infelice struttura geologica del suolo, sia, e più, per la distruzione delle selve secolari; da ciò un malanno permanente alla fascia di culture litoranee, che cinge la punta d'Italia.

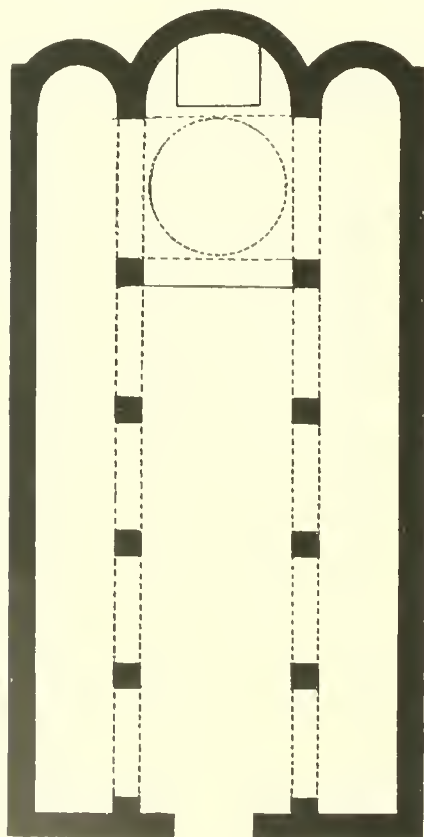


Fig. 1. - Santa Maria di Terreti: Pianta.

In una fresca e limpida mattinata d'aprile del 1920 sono salito per la magnifica strada Reggio-Campi, che svolge i suoi candidi nastri sulle alture fra il Calopinace ed il torrente Annunziata, per recarmi al piccolo villaggio di Terreti, discosto un 12 km. da Reggio. La via guadagna in imponenza panoramica man mano si monta sulle colline a terrazzamenti, che formano sfondo pittoresco alla sottostante città. Il dominio sullo Stretto e sulla opposta Sicilia diviene sempre più vasto; la valle del Calopinace forma un enorme fossato a sud, ed alla Portella di Pozzicollo, sotto Trizzino, uno si affaccia, quasi ad un balcone, all'opposto baratro del torrente Annunziata. Di lì è poco discosto il villaggetto di Terreti, adagiato a circa 600 m. su di una terrazzina aperta a mezzodì, e protetta contro i venti aquilonari dalla fantastica amba denominata Motta Gonì.

In quella appartata solitudine, dove la frequenza dei nomi bizantini testimonia più che del dominio politico di Bisanzio della secolare influenza dei Basiliani, che coi loro infiniti monasteri (nella sola Calabria ve ne erano intorno a 400) mantennero viva fino al secolo XV la parlata greco-bizantina; sull'orlo di un breve pianoro che precipita nella gola del Calopinace, sorgeva l'abbazia di S. Maria di Terreti, la μονὴ τῆς Θεοθόκου τῆς Τερέτης τοῦ Ρηγίου, *S. Maria de*

torreto, de tarreto[1]. Già la somiglianza di nome diede luogo qualche volta a confusione con quello dell'abbazia pure basiliana di S. Maria di Tridetti in quel di Bova, le cui belle ruine io ho già illustrate in questa stessa rivista.

secentista non è in tutto attendibile, ed io osservo che quando i normanni erigevano e fondavano « ex novo » monasteri, preferivano affidarli ai Benedettini; quanto a quelli basiliani, è però vero che molti ne ricostruivano, perchè diruti nella lunga signo-

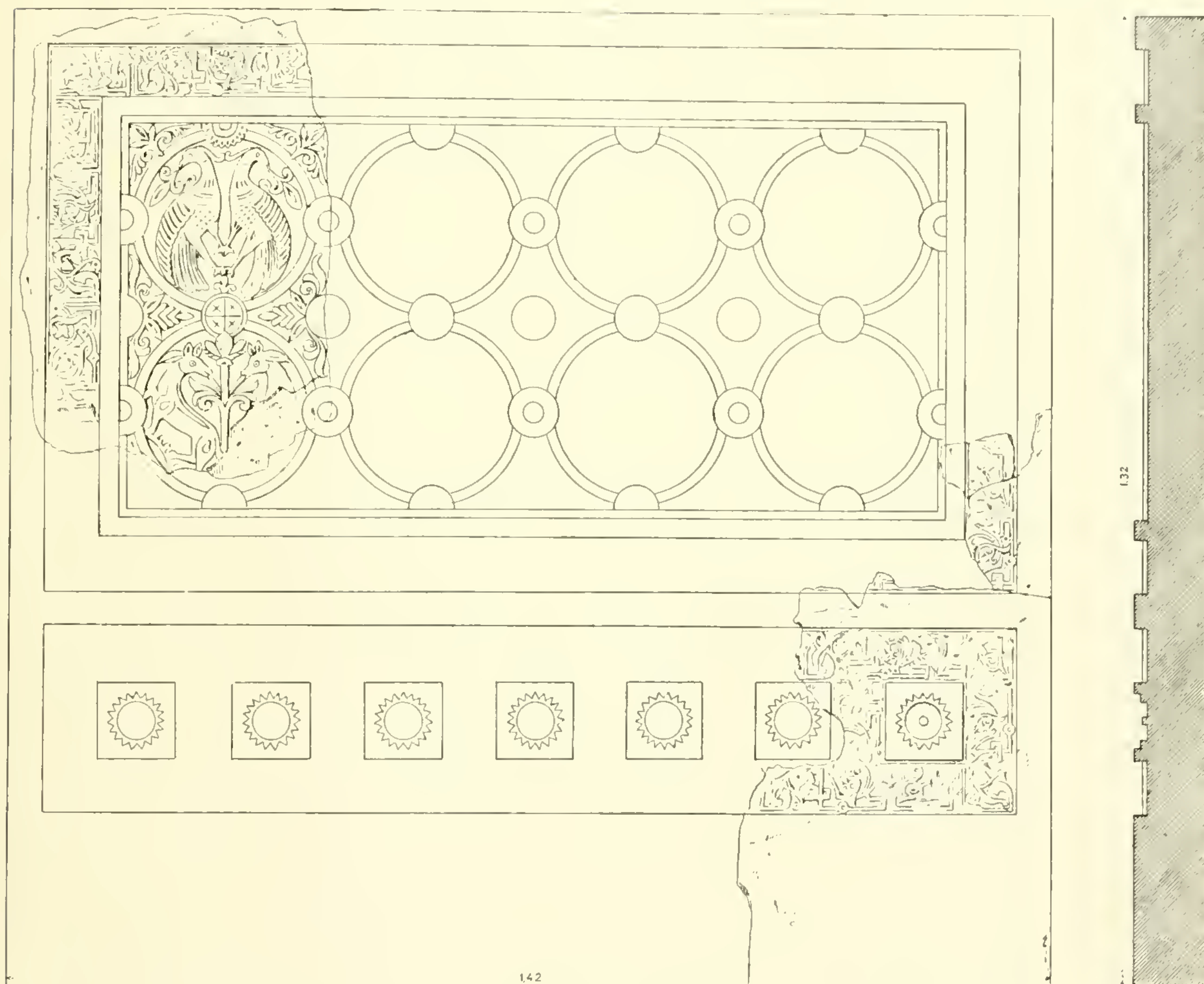


Fig. 2. - Ricostruzione di una placca in gesso proveniente da S. Maria di Terreti.

Mons. Ant. De Lorenzo, cotanto benemerito delle antichità e della storia reggina, in un suo prezioso e raro volumetto [2] ha cercato delineare la storia di questa vecchia abbazia; storia oscura, lacunosa e di assai limitato valore, sovrattutto ai nostri fini artistici. Il monastero, secondo il p. Fiore[3] sarebbe stato eretto nel 1103 da Ruggero II ed era archimandritale; ma la fonte del buon frate

ria araba. Del nostro vien ricordato un archimandrita in un documento del 1268; un secondo di nome Ciro appare in altra carta del 1323; di un terzo, Barnaba, ci è pervenuto il sigillo[4]. Col 500 comincia la serie dei commendatari (e se ne conoscono parecchi), segno che il monastero come tale, da tempo più non funzionava, ma ne restava la sola chiesa. Le rendite dell'abbazia dal

1595 al 1672 oscillavano fra 1140 e 1390 ducati. Mons. D'Afflitto, uno dei visitatori apostolici, alla fine del secolo XVI trovò il monastero in ruina e la chiesa affidata a due cappellani; nel 1598 veniva elevata a pieve la chiesa del villaggetto, eretta nel 1594.

Più utili per noi dei magri dati storici sono le impressioni sul monumento raccolte dal De Lorenzo, che visitò Terreti nel 1879 e nel 1887. Della chiesa basiliana così egli si esprime: « Oggi questo tempio lo si vede nella metà anteriore privo di tetto, con le pareti e i pilastri rovinati a mezza altezza, nel quale stato lo han dovuto lasciare i terremoti del 1783... La metà posteriore della chiesa sopravvisse alla catastrofe, e serrata con un muro sul davanti forma la cappella dell'abbazia, in cui fu continuato il culto... Tutta l'antica chiesa, cioè la parte conservata ed il presente cimitero, misura 22 m. di lunghezza sopra 11 di larghezza, e queste dimensioni le davano appunto le sante visite dei sec. XVI e XVII. Eccone l'architettura. Due angustissime navate laterali fiancheggiano la principale; a capo della quale s'addentra un'abside proporzionata al corpo dell'edificio. Avanti dell'abside quattro archi a sesto acuto sostengono il tamburo su cui posa la cupola di forma schiacciata. Questo corpo centrale insieme con l'abside e le proporzioni corrispondenti delle due minori navate formano la cappella conservata di S. Maria di Terreti. » Il De Lorenzo oltre alla descrizione della chiesa vide e trascrisse due lapidi; la prima ricorda come nel 1637 il cardinale Marzio Ginnetti, commendatario « hanc pene labentem sua pietaterestauravit »; la seconda ricorda altri restauri eseguiti nel 1688 da un altro abate commendatario, e precisamente da Monsignor Paolo Ginnetti, il quale « abbatiam hanc pene labentem sua pietate restauravit »; essa dice indirettamente che nuovi terremoti avevano distrutta l'opera compiuta mezzo secolo prima dal suo predecessore. Di speciale interesse è quest'altra osservazione dovuta a Mons. De Lorenzo, che cioè « nella tribuna sussiste qualche tratto dell'antico pavimento a mosaico, formato a disegni geometrici, con tesselli poligoni di diverse dimensioni e colori varii, tra i quali ha larga concorrenza il verde. Lo stile è lo stesso dell'Annunziata degli Ottimati di Reggio... per un cui parziale restauro furono adibiti (ai tempi nostri) appunto i pezzi del mosaico della derelitta cappella di S. Maria di Terreti ».

Questo è quanto un trentennio addietro segnalava il diligente Mons. De Lorenzo, al cui occhio penetrante non sarebbero certo sfuggite le placche a rilievi, oggetto della presente monografia, se un solo frammento di esse fosse stato in vista. È a deplorare che dal 1887 in poi nessuno abbia più visitato a scopo di studio questo monumento, per incuria degli uomini oggi raso al suolo e scomparso. A completare i dati storici ammanniti da Mons. De Lorenzo soggiungo soltanto che da una sacra visita del 1581, risulta che l' « ecclesiam bene ornatam in usum graecum » ancora in quel tempo era officiata secondo il rito greco (5).

Malgrado i ripetuti insulti sismici che in otto secoli avevano più volte distrutto il monastero e parte della chiesa, le forme in curva, cioè le absidi erano rimaste incrollabili; constatazione da me fatta in altre parti della Calabria, altrettanto percosse dai terremoti; così la Cattolica di Stilo colle sue cupolette, S. Giovanni Vecchio presso Stilo, S. Maria di Tridetti, S. Marco di Rossano sono oggi ancora intatti e lo saranno ancora a lungo, se chi di dovere provvederà al loro consolidamento.

Nel 1860 il Comune di Reggio Calabria, divenuto proprietario degli avanzi della chiesetta e del circostante terreno, lo destinò a cimitero, la cui cappella venne ricavata dalla parte superstite della chiesa basiliana, ridotta con un muro traverso di nuova costruzione nello stato in cui la vide monsignor De Lorenzo nel 1887. Così essa durò fino al fatale terremoto del 1908, per il quale subì nuovi gravissimi danni, senza però crollare. Fu improvvida la disposizione del municipio di Reg-

gio che nell'agosto-settembre del 1915 ne ordinò ed eseguì la demolizione a raso suolo, purtroppo consumata senza interpellare la Soprintendenza dei monumenti, che con opportune opere di consolidamento sarebbe stata in grado di tener ancora in piedi quell'avanzo che aveva resistito a tante e tanto formidabili scosse; ed altrettanto deplorevole si è che del monumento prima di demolirlo non si prendessero rilievi e fotografie. La costruzione ne era di tale solidità, che si dovette ricorrere all'azione delle mine, per squarciare quei muri, in gran parte costruiti di grandi mattoni quadrati, riconosciuti in altre costruzioni normanne della Calabria, e legati da un cemento di bronzo. Il parroco del luogo, il rev. don Vincenzo Saraceno, ha fornito a me ed al mio disegnatore, sig. Rosario Carta, molti preziosi elementi per la ricostruzione grafica della chiesa come essa appariva prima del 1915. Questi dati io ho controllati non solo con quelli di mons. De Lorenzo, ma altresì colle tracce superstiti dei muri nel centro del cimitero di Terreti, dove con un paziente e delicato lavoro del piccone ben potrebbesi mettere a nudo la pianta completa della basilichetta basiliana, demolita fino al piano di campagna ma non nelle fondazioni. Ma ognuno comprende le difficoltà di varia indole, e più morali che materiali, nel mettere sottosopra il suolo di un cimitero, turbando la pace di tanti umili morti.



Fig. 3. - Frammento di piastra già in S. Maria di Terreti.

Ad ogni modo nella mia visita dello scorso aprile io ho fatto sul posto alcune osservazioni, che giova qui riassumere, a giustificazione della piantina che qui produco. La chiesa coll'abside ad oriente era esattamente orientata; la linea dell'abside è oggi ancora esattamente riconoscibile, con un diametro di m. 3,80, un raggio in profondità di m. 2,20 ed uno spessore del muro di m. 0,70; al centro di essa è del pari riconoscibile la massa di fondazione dell'altare in muratura. Nelle cataste di materiali ancora superstiti entro il cimitero abbondano i robusti mattonacci quadri, di mirabile impasto e cottura, di cui ho dianzi parlato, e che dovettero essere impiegati in larga misura nella costruzione, forse a letti alternati col pietrame. Il parroco, don Saraceno, parla di colonne che reggevano gli archi divisionali delle

tre navate; mons. De Lorenzo invece esplicitamente menziona i pilastri, e questa forma più plausibile io ho adottata nella ricostruzione grafica, qui sopra presentata, la quale richiama esattamente tante basilichette basiliano-normanne della Calabria, quali S. Maria di Tridetti, S. Giovanni Vecchio di Stilo, la chiesetta di Pozzolio a S. Severina, il Patirion di Rossano, etc. Sull'altare, asserisce il rev. don Saraceno, si ergevano due colonnette, e mons. De Lorenzo conferma che « la macchinetta del maggiore altare è provvista di colonnine di stucco ornamentale di stile barocco »; se tali esse siano realmente vedremo più oltre. Nel complesso e malgrado la deplorevole consumata demolizione abbiamo tanti e così sicuri elementi da ricomporre con esattezza la forma, salvo le dimensioni della basilichetta basiliana.

Dietro l'abside della chiesa si avvistano ancora oggi le radici di vecchi muri del più volte diruto cenobio, le cui costruzioni si protendevano nei campi limitrofi; da quelle ruine vennero tratti dei rulli di colonne granitiche, esistenti oggi nella chiesetta del paesello, che è del 1594; davanti ad essa attrasse la mia attenzione una pila di lava, di fattura assai rude e primitiva senza ornati, che potrebbe anche essere una pila battesimale normanna, certo derivante dalle ruine dell'abbazia. Ma in questa, forse sin troppo lunga e pur necessaria introduzione, io non ho ancora fatto cenno di sorta all'oggetto precipuo di questa monografia, cioè ad una serie di preziose piastre in gesso impresse, che un tempo decoravano la distrutta chiesetta. Gli amici dell'arte non saranno mai grati abbastanza alla perspicacia ed allo zelo del prof. cav. Franc. Morabito, R. Ispettore onor. d. scavi e dei monumenti di Reggio, che, coadiuvato anche dal parroco del luogo, e coi mezzi forniti dalla R. Sovrintendenza dei monumenti, provvide alla salvezza di codesti insigni avanzi, ricoverandoli nel magazzino archeologico dello Stato, in Reggio.

I demolitori della chiesa nel 1915 avevano accatastato tutto il materiale di risulta in grandi cumuli nell'area del cimitero; ed in mezzo ad esso confusero pietre lavorate e preziose piastre in gesso, sulle quali il parroco Saraceno richiamò l'attenzione dell'ispettore Morabito. Fu così che vennero portati a Reggio 94 pezzi, soltanto pochi dei quali sono di tarda età e di mediocre valore, in quanto pertinenti ai vari restauri della chiesa dal sec. XVI in poi. Ma un complesso veramente insigne è dato dalla serie delle piastre in gesso, rotte in più pezzi, e che non deve stupire sieno interamente sfuggite a Mons. De Lorenzo. Come ebbe ad assicurarmi il rev. don Saraceno, esse erano state accatastate, celate e murate in un vano dietro l'altare, da un ignoto pietoso, che nei restauri del seicento ne aveva vagamente intravveduto il loro pregio. Fu così che esse tornarono miracolosamente alla luce nelle demolizioni del 1915.

*
* *

Il materiale di Terreti posto in salvo a Reggio consta in minima parte di pezzi decorativi in calcare, di limitatissima entità artistica, perchè brutti e tardi, e di una bella serie di piastre in stucco, o gesso che dir si voglia, variamente frammentate e con decorazioni arabo-normanne. Questo gruppo, che presenta una organica unità stilistica, consta di placche rettangolari, ad eccezione di due, dello spessore oscillante intorno ad una dozzina di cm., impastate di candido gesso commisto a minutissima renella silicea; queste placche, per usare una espressione moderna, erano in gesso armato, in quanto sono tutte attraversate da fori cilindrici coll'orma di cannucce di medio e piccolo calibro. Un fatto consimile fu constatato anche a Palermo nel fregio della Zisa ed in altre decorazioni similari in stucco, nelle quali la incannucciatura era applicata nel rovescio, dove esse aderivano ad una parete, e talvolta, ma più di rado, nel vivo dei pezzi. Non è ben chiaro, se le lastre di Terreti, decorate sopra una sola faccia, formassero, come le analoghe marmoree e calcari, talora traforate,

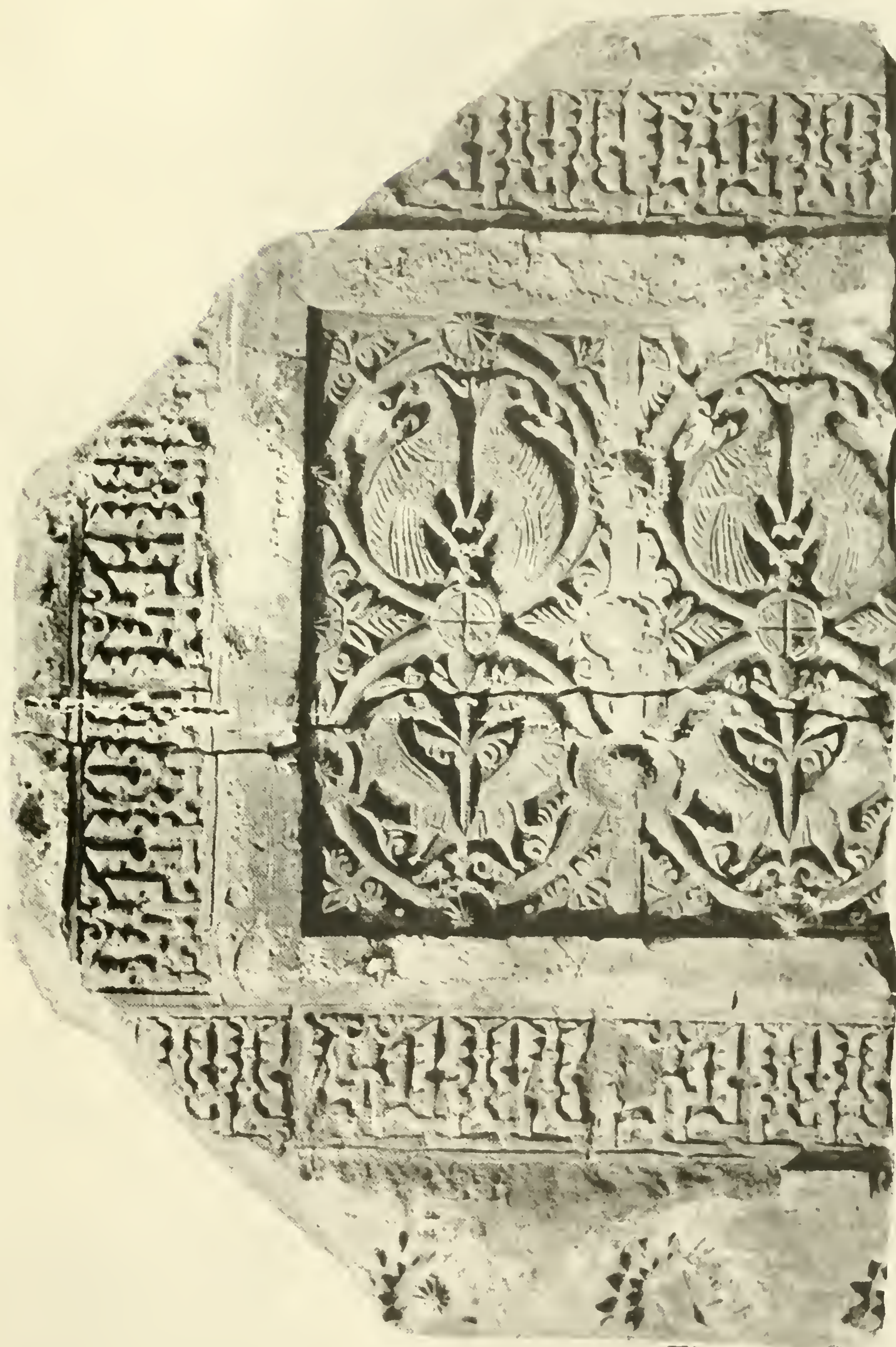


Fig. 4. - Frammento di piastra già in S. Maria di Terreti.

elementi di cancelli, clatri, transenne, plutei, ecc., o non piuttosto elementi di rivestimento da applicare ad una parete, ad uno sfondo in luogo di tappetti, drappi, stoffe ed altre materie tessili, prodotto di industrie orientali od orientalizzanti, imitati in materia dura, non flessibile e quindi di più lunga durata; nel caso di Terreti, e fatta eccezione per due soli tipi, questa seconda interpretazione pare la più accettabile.

Per assoluto difetto di spazio non si è potuto ancora addivenire alla razionale ricomposizione delle placche di Terreti nel magazzino archeologico statale di Reggio C.; ma da un accurato esame mio e del mio disegnatore signor R. Carta, sopra tutti i frammenti grandi e piccoli, risulta che in complesso essi si riconducono tutti a pochi tipi variati di piastre.

Tipo A. – Ne esibisco lo schema di ricomposizione nella *fig. 2;* era una piastra di vaste dimensioni, approssimativamente di m. 1.43 × 1.33; dell'angolo superiore sinistro di essa possediamo il bel frammento (*fig. 3*). L'inquadratura ne è data da un fregio di puro stile orientale, cioè a rabescature con deboli appendici floreali; esse hanno indubbiamente la forma di lettere ma queste non danno un senso afferrabile.

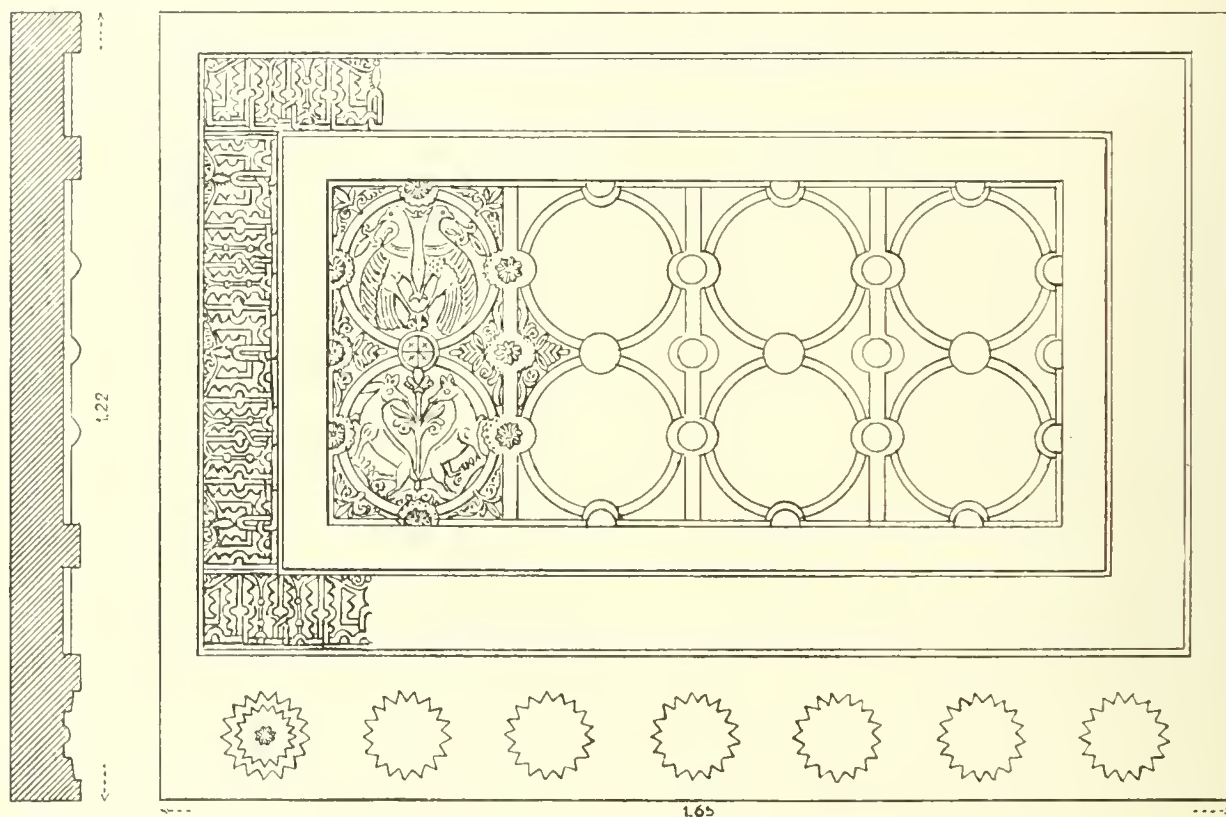


Fig. 5. - Ricostruzione di una placca in gesso proveniente da S. Maria di Terreti.

Ho voluto tuttavia sentire una autorità in materia, ed ho inviata una ottima fotografia del pezzo al prof. C. A. Nallino, arabista della R. Università di Roma; dalla sua dottrina ed amabilità ebbi il seguente chiarimento:

L'iscrizione araba impressa è senza dubbio in caratteri cufici fioriti, senza vocali, nè punti diacritici; il suo carattere frammentario ed il guasto nella metà superiore della faccia verticale non consentono una lettura sicura della parte conservata.

Non trovo tracce di nomi proprî e di date; dovrebbe trattarsi di epigrafe augurale o laudativa forse in versi. Il fregio del bassorilievo normanno di S. Maria di Terreti è un motivo ornamentale tratto da iscrizioni arabo-cufiche; motivo che si ripete continuamente e non ha alcun significato. Un caso analogo si ha, per non uscire dall'Italia, zato più o meno il grattamento di quella fascia per opera di moderni eruditi, che volevano di nuovo scoprire le parti della scena nascosta.

Il campo superiore racchiude due ordini con otto tondi collegati da nodi e bottoni e colle spaziature occupate da rombi e mezzi rombi floreali. La serie superiore dei tondi esibisce due fagiani,

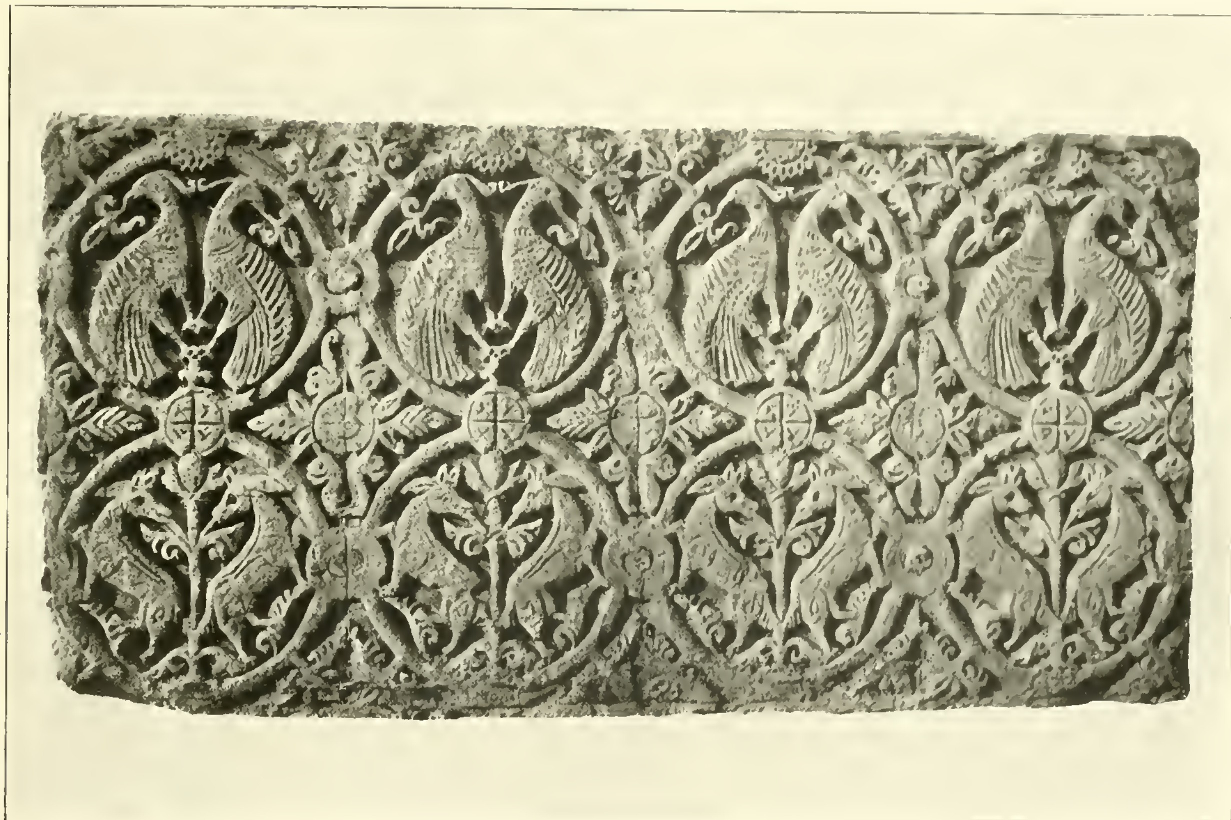


Fig. 6. - Piastra già in S. Maria di Terreti.

e di epoca posteriore alla normanna, nel magnifico ms. bernese del *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli, ove la scena rappresentante in miniatura l'annegamento di Federico Barbarossa nel Cidno fu ricoperta con una fascia azzurra a motivi ornamentali bianchi, che si ripetono e sono evidentemente calcati su modelli di caratteri arabo-cufici. Le tavole XIII e XIII *bis* dell'edizione di quel libro curata dal Siragusa (Roma, Istit. Stor. Ital. 1906) riproducono quella pagina del ms. in due stadî diversi, ossia secondo che era avan- affrontati e retrospicienti, quella inferiore due antilopi araldiche, poste a contrasto, cioè a rovescio l'una dell'altra con un albero centrale, ai cui virgulti brucano le teste arrovesciate. Questo motivo degli otto scudi araldici lo vedremo completo in un'altra formella *(fig. 6)*, analoga in tutto a questa ma tirata senza la cornice di inquadratura. In basso questa grande placca è chiusa da una serie di sette rosette cupelliformi, inscritte in altrettanti quadrati. Tanto ci attesta una serie di frammenti spettanti al lato inferiore destro dell'insieme.

Tipo B. – In due pezzi che legano possediamo quasi metà dell'insieme di quest'altra grande placca (*fig. 4*) che intera doveva misurare m. 1,65 × 1,22; ma parecchi altri frammenti grandi e piccoli alludono certo a tre, forse a quattro esemplari, ricavati da una comune matrice. Alla fig. 5 vedesi lo schema ricostruttivo dell'intera piastra; il disegno centrale presenta lievi varianti nei particolari in confronto del tipo *A*; totalmente diversa è invece l'inquadratura, qui pure data da un motivo arabesco di più accentuato carattere litterale, ripetuto parecchie volte a mezzo di uno stampo l. cm. 26. Il ch. prof. Nallino, al quale inviai un lucido di questo fregio, dichiarò di riconoscervi caratteri cufici, ma di non essere in grado, come per il fregio del tipo *A*, di ricavarne alcun serio costrutto. Trattasi dunque di un fregio ad arabesco, che ha perduto il carattere litterale, diventando semplicemente ornamentale. Il pezzo è chiuso in basso da una fascia con sette profonde cavità a triplice rosetta. Giova altresì rilevare come nel grosso di questa placca vi fosse un'armatura di sottili cannuccie di 1 a 2 cm. di dm., disposte a distanza di 8 a 20 cm. ed in due strati, uno verticale ed uno orizzontale. A questo tipo va altresì ricondotto il magnifico pezzo intatto *fig. 6*, di m. 1,13 × 0,54, privo della cornice di inquadratura; il taglio di contorno essendo assolutamente antico, non è il caso di parlare di una riduzione seriore.



Fig. 7. - Frammento di piastra già in S. Maria di Terreti.

Tipo C. – Di esso diamo senz'altro a fig. 7 la riproduzione del pezzo originale, di cm. 53 × 60,

rotto soltanto sul lato sinistro, e parecchio logoro. Nella fascia terminale in alto una serie di tondi a contorno floreale stilizzato racchiudono figurazioni animali non tutte perspicue in questo esemplare, ma che si chiariscono col frammento di fascia *fig. 8*; così si vede nettamente un pegaso alato, e poi un grande rapace avvinghiato alla groppa di un cervide, cui contende un virgulto o ramoscello che tiene in bocca; quindi due antilopi araldiche, coi dorsi opposti ad un albero secco, situato fra loro; in fine una pantera profilata a destra con coda desinente in fiocco gigliato. Nel campo liscio sei scodelle o patere ombelicate profonde, con raggiera al margine.

In sottordine a questo tipo è il citato pezzo di fregio o fascia dato a *fig. 8*, risultante dalla congiunzione di tre frammenti, con la ripetizione dei motivi or ora descritti. Le sue dimensioni complessive sono di cm. 21 per 85; ed a quella fascia spettano alcuni altri frammenti minori.

Tipo D. – Pezzo unico riprodotto solo graficamente e misurante nello sviluppo frontale centimetri 56 per 53. Come vedesi, è la metà sinistra di un arco, inquadrato in una cornice ad arabeschi litterali, mentre la faccia dell'arco è decorata del motivo comunissimo dell'intreccio. Nel campo liscio triangolare sono tracciati dei minutissimi graffiti, altri a rozze figure geometriche, altri litterali con nomi, nessuno dei quali mi è venuto fatto di comprendere; opera di sfaccendati e di monaci, ma di non dubbia antichità, e che pur converrebbe riuscire a capire. L'ufficio di questo pezzo ecce-



Fig. 8. - Frammento di piastra già in S. Maria di Terreti.

zionale, a cui dovevano rispondere altri analoghi, è alquanto enigmatico. Mi sembra di dover escludere in modo assoluto la decorazione di una finestra; meno improbabile sembra l'ipotesi di un piccolo *tegurium* o *ciborium*, che, attese le modeste dimensioni del pezzo, avrebbe dovuto decorare l'altarino della chiesa od una parte di esso, ipotesi in qualche modo suffragata anche dalla presenza di altri elementi di un *ciborium*, cioè delle colonnine; in via subordinata si potrà anche pensare ad un *septum* o cancello che chiudeva l'altare, come quello, ad es., di S. Martino di Spalato[6].

Tipo E. – Fuori serie ho da ricordare uno strano pezzo di placca ad andamento frontale curvo, penosamente ricomposta da pochi e tenui frammenti di limitata superfice, i quali sono per giunta di assai modico spessore e quindi non armati. Alla *fig. 10* se ne esibisce la ricostruzione. Anche per questo pezzo isolato si resta molto perplessi quanto alla interpretazione, e solo in via congetturale è lecito chiederci, se esso non appartenesse alla fronte di un piccolo ambone. Esso era decorato tanto nella fascia di incorniciatura come nel campo degli stessi motivi del tipo *B*.

Alla serie dei gessi di età indubbiamente normanna vanno aggiunti il capitelluccio, riprodotto in disegno a *fig. 11* ed alto cm. 13; i fogliami delle palmette e gli ovuli sono a sottosquadri profondi; verosimilmente spetta a questo capitello anche il troncone di colonnina pure in gesso del diametro di 0,13 dato a *fig. 12*; nella fasciatura inferiore essa è a baccellature, mentre al disopra si svolge un rivestimento tortile. Essa richiama così da vicino, da dirsi quasi gemelle, le colonne del grande ciborio di S. Eleucadio a S. Apollinare in Classe in Ravenna, della fine del sec. IX[7]. Tanto il capitello come il fusto tronco della esile colonna accrescono le probabilità che a Terreti vi fosse un ciborietto, un terzo elemento al quale apparterrebbe il frammento arcuato in precedenza descritto.

Molto più esitanti si rimane per le due colonnette (diametro m. 0,16, lunghezza m. 1,76) in calcare, come in calcare sono i rispettivi capitelli e le basi, che possono osservarsi a *fig. 13*. A prima impressione si giudicherebbero di epoca tarda, ed in ogni caso non anteriori al sec. XVI queste colonnette, rivestite di un reticolato, ognuno dei cui rombi racchiude una rosetta o stella quadripetala; ma è questo sistema decorativo del mantello delle colonne che trova freschissimi e diretti richiami nell'arte normanna; basti ricordare una delle colonne sorreggenti il baldacchino del sepolcro di Ruggero II nel duomo di Palermo, quasi identica alla nostra; e poi alcune di quelle del meraviglioso chiostro di Monreale, nelle quali il gusto e la tecnica ornamentale si sbizzarrirono in forme variate all'infinito; per ultimo non è a dimenticare la decorazione a tarsie delle finestre cieche della cattedrale di Palermo, e precisamente di quella parte che risale a Guglielmo II; tarsie nelle quali si svolgono motivi in tutto analoghi[8]. Nel magazzino archeologico statale di Reggio C. a cura del Prof. Morabito vennero ricoverate due altre colonnine quasi identiche agli esemplari di Terreti; esse provengono forse dalla stessa officina scultoria che produsse queste ultime, e rappresentano, pur troppo, l'unica reliquia superstite di un altro cenobio basiliano, oggi scomparso, quello di S. Nicolò di Calamizzi.

*
* *

Alla descrizione obbiettiva del materiale di Terreti, è necessario far ora seguire le considerazioni stilistiche che ne discendono. Ma prima, oltre i particolari tecnici dell'armamento interno mediante cannuccie, cui già ripetute volte accennai, conviene che io rilevi un'altra peculiarità, che cioè tutte le decorazioni, nessuna eccettuata, non sono eseguite a stecca od a mano libera, ma ad impressione ed a stampo, mediante matrici (non sappiamo bene di quale materia, ma presumibilmente in legno, che gli Arabi, per secolare tradi-



Fig. 9. - Frammento di tegurium già in S. Maria di Terreti.

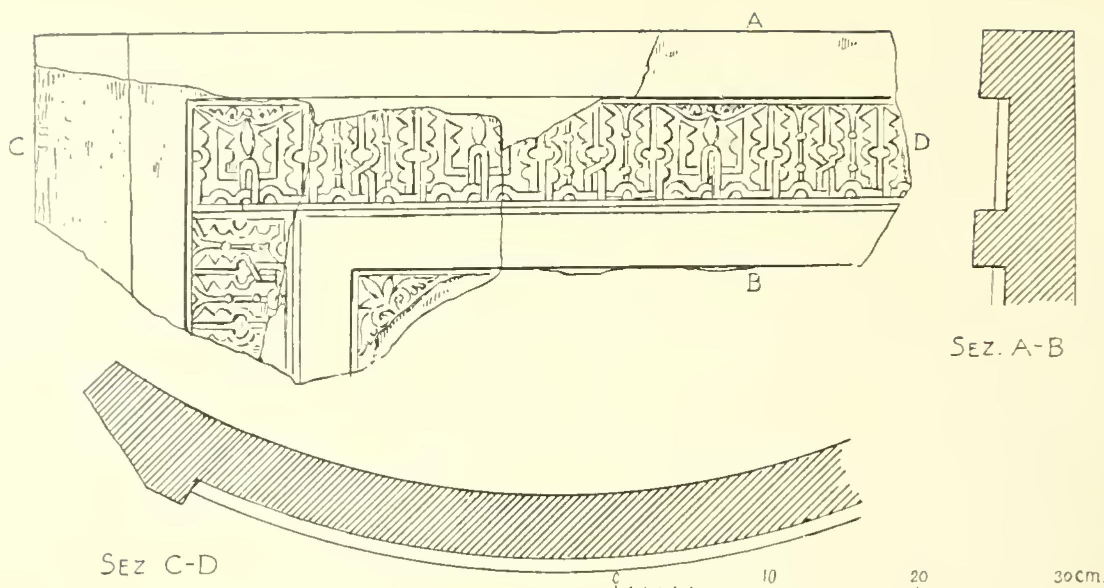


Fig. 10. - Ricostruzione di un frammento di placca già in S. Maria di Terreti.

zione, sapevano intagliare magistralmente), seco portate dalle maestranze di Palermo o di Messina sulla montagna di Terreti; è poi meno verosimile, ma non se ne esclude la possibilità, che la commissione sia stata senz'altro eseguita in un grande centro di arte arabo-normanna, e che i pezzi belli e confezionati sieno poi stati messi in opera a Terreti. Vi può essere controversia anche sulle dimensioni delle matrici; il sig. Carta, che ha con tanto amore disegnata e studiata la ricomposizione delle placche, si crede in grado di poter precisare in cm. 26 e cm. 42 la lunghezza delle stampiglie adibite ai fregi litterali o ad arabeschi. Per i tondi a figurazioni è pure presumibile, per non dire certo, che si avevano matrici parziali, le quali, riportate e replicate, davano l'insieme voluto.

Quanto alle decorazioni in stucco, sono cosa nota i fastigi raggiunti dall'arte romana dell'età aurea in sontuose case patrizie ed anche in pubblici edifici; essa pervenne allora a finezze squisite, così di tecnica come di gusto, che appena nel rinascimento italiano trovano degni rivali. Non mi consta se i Bizantini coltivassero questo ramo dell'arte; per i modificati concetti artistici, e conseguentemente per l'impiego di nuovi metodi tecnici, essi diedero la prevalenza al mosaico, che invase tanta parte degli edifici chiesastici. Soltanto in S. Vitale di Ravenna, negli stucchi all'ingresso del campanile (536-547), abbiamo un ultimo riflesso di questa tecnica classica, di cui poscia per lunghi

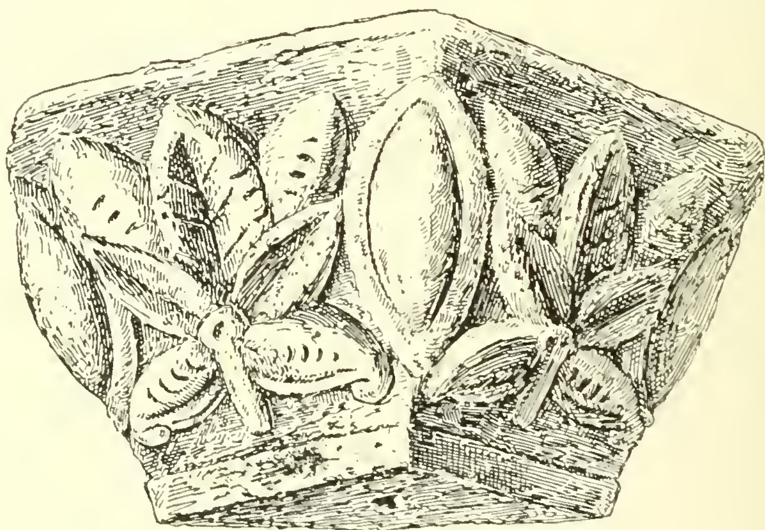


Fig. 11. - Capitello già in S. Maria di Terreti.



Fig. 12. - Troncone di colonna già a S. Maria di Terreti.

secoli pare si perda la tradizione e l'uso in occidente[9]; ma presso gli Arabi essa fu in gran fiore, sotto i Fatimiti e gli Agiubidi nelle frangie delle stalattiti alveolari non che nelle incorniciature delle finestre[10]; però questo ramo così leggiadro dell'arte araba è ancora pressochè ignoto, ed appena adesso si incomincia ad averne qualche esatta nozione dalle indagini dell'archeologia araba. E solo da poco si sono pubblicati frammenti di stucchi ornamentali dei soffitti e degli archi della moschea di Ahmed Ibn Tûlûn al Cairo, nei quali si sente l'influenza della più antica arte di Sâmarrâ[11]. Non è quindi a stupire che questa industria delicata e sapiente trovasse favore negli sfarzi tutti orientali della corte normanna, tanto più che l'Isola era in grado di fornire materiale primo copioso ed eccellente; è in particolare alla Zisa che lo stucco dispiega tutte le sue risorse e la sua efficacia, non solo nelle stalattiti, ma anche nelle fascie inscritte; quella della Zisa è però una decorazione fissa alle pareti, e non di pezzi mobili come a Terreti. Ma anche a Palermo questo ramo dell'industria araba attende ancora lo specialista, che amorosamente lo studi, ove se ne eccettui la bella monografia del Salinas di cui tosto mi occuperò. Lo stesso dottissimo Amari, a cui dobbiamo un quadro così vivido e luminoso delle industrie arabe, soprattutto ai tempi normanni, nulla al riguardo riuscì a ricavare dalle fonti[12]. Ma non è perciò meno certo che maestranze arabe specializzate in questa gipsotecnica non stessero al servizio dei principi normanni; viaggiando colle loro forme esse erano in grado di svolgere l'opera loro anche all'infuori dei grandi centri di Palermo e di Messina, nei quali tale arte si deve essere spiegata, ancor sotto gli Arabi, con grande splendore. Gli è che gli avanzi di essa andarono in gran parte travolti e perduti. L'insigne storico della Sicilia araba[13] fu forse il primo a richiamare l'attenzione dei dotti su rottami di gessi con iscrizioni arabe e pseudo arabe, provenienti dalla Martorana di Palermo. Già Edrisi descrivendo il palazzo regale di Palermo ne esaltava le decorazioni calligrafiche; ed il Salinas riprendendo in



Fig. 13. - Colonnina già a S. Maria di Terreti.

tempi più recenti quelle indagini[14] fu in grado di ammannire una serie non piccola di frammenti di stucchi appartenenti, quanto a destinazione, ad una sola categoria, cioè a finestre a trafori della Martorana, di S. Giovanni degli Eremiti e persino di S. Francesco di Messina, monumento di età sveva L'eccellente studio del Salinas arriva alla conclusione che in Sicilia nel secolo XII vi avevano finestre a semplici trafori in gesso, o con cristalli a colori montati nei trafori stessi; e soltanto a S. Francesco di Messina si hanno poi cristalli a colori incastrati nel grosso del gesso. Ora una parte di questa tradizione artistica delle finestre deriva senz'altro dagli Arabi attraverso la fase dell'arte arabo-normanna. Senonchè le piastre di Terreti riflettono tutt'altro genere di decorazione; il rivestimento cioè con pezzi mobili di una parte speciale ed eletta della chiesa, non sappiamo bene se l'abside od il presbiterio, del quale uso, e con la specifica decorazione che l'artista vi impresse, nessun saggio era sin qui a noi pervenuto nel Mezzogiorno. Onde anche per questo lato si accresce la benemerenza di chi, distrutto il monumento, ne salvò almeno gli elementi decorativi, veramente preziosi per arte, tecnica e novità.

Per poco che uno abbia famigliarità con l'arte dell'alto medioevo, tosto rimarrà colpito dal predominio assoluto di elementi orientali in questi bassorilievi, e ciò anche a prescindere dalle fascie con arabeschi e pseudo lettere; in pari tempo, ove abbia elementare esperienza di arte orientale, comprenderà tosto, come la maggior parte di queste figurazioni sieno state desunte, e vorrei dire trascritte, da stoffe e seterie che il commercio importava dai grandi empori d'oriente sui mercati della Sicilia araba, e poi normanna, dove, in Palermo, finirono per essere imitate prima dagli Arabi stessi e poi nei regali « Tiraz » della corte normanna. I gruppi di animali araldici, cioè affrontati a dritto e rovescio, mammiferi ed uccelli, leoni e pantere, antilopi e fagiani, quasi sempre inframmezzati dall'albero sacro, l'« hom » variamente espresso e stilizzato, sono tutte forme orientali; i tessuti fatimidi dell'Egitto dei sec. X-XII, quelli seldgiucidi, i siri di Antiochia e quei della Mesopotania, come gli hispano-arabi ed i siciliani, hanno tutti un fondo schematico comune, che alla sua volta risale a stoffe più antiche, sassanide, (cioè persiane), copte e bizantine[15], da cui gli arabi trassero gli elementi ed i motivi. A proposito di quelle stoffe rutilanti di colori e di riflessi metallici, per le intessute filamenta e lamelle auree, giova tener presente come alla Mecca, secondo relazioni pervenuteci, del 774 e del 1183, stoffe e tessuti rivestivano siffattamente le pareti della Kaaba ed anche della parte esterna del santuario, da comprometterne col peso la statica; e le più antiche di esse, quelle della relazione del 774, viene espressamente detto fossero fornite dalle officine copte dell'Egitto[16]. Questo può valere in qualche modo a sorreggere la mia tesi, che anche i nostri stucchi impressi arabo-normanni non altro fossero che imitazioni di stoffe, le quali drappeggiavano le pareti. Costosissime e preziose erano anche allora coteste stoffe, e non accessibili che ai grandi principi ed alle ricche borse[17], donde la spinta ad imitarle, come avvenne nella nostra chiesetta basiliana, con surrogati in gesso, infinitamente meno costosi e più duraturi. A proposito del quale uso di drappeggiare le pareti non figurate, sia con freschi come con mosaici, delle chiese bizantine ed anche delle basiliche italiane fin dopo il mille, è opportuno rammentare, così di passata, i numerosi affreschi pervenutici con riproduzioni di drappi e di cortinaggi.

La decorazione araldica di origine orientale pervenne in Sicilia, per ragioni storiche evidenti, colle sue formole intatte, quali esse erano nate in oriente; ma questa stessa corrente si diffuse per altre vie anche nell'Europa centrale e nel resto d'Italia, subendo però delle alterazioni e corruzioni; così nell'arte romanica vediamo talvolta i dischi con animali reali e mostruosi inscritti, come in una transenna della vecchia cattedrale di Aquileja[18] ed altrove. « Di chiaro accento orientale sono le

decorazioni del lato posteriore della porta di S. Sabina in Roma, che preludono a forme di arte araba » [19], consistenti nelle conchette esagonali con fiore stilizzato al centro, quali, sebbene in forma alquanto diversa, occorrono anche nei nostri gessi. Infine le inscrizioni arabe si snodano, nella decorazione orientale, nei lunghi fregi che inquadrano il « mihrâb » o santuario delle moschee o che si svolgono lungo le pareti di esse, e contengono versetti del Corano ed anche ricordi storici. Questi fregi scritti formanti ornato, didascalie e ricordi di preghiera sono da considerare come creazione autonoma araba, che difficilmente si dirà derivata dai fregi scritti delle chiese bizantine. In terreno siculo essi perdono grado grado il loro carattere religioso–didascalico, diventando semplice fregio ad arabeschi.

A lungo ancora io potrei dissertare sullo stile e la decorazione dei gessi impressi di Terreti [20], ma questo ci trascinerebbe nell'ampia e spinosa controversia, alla quale già si sono dedicati dei volumi, sul passaggio dall'Oriente in Occidente di un vasto patrimonio di forme. Io credo di aver messo con pochi accenni in sufficente evidenza il carattere stilistico delle piastre di Terreti, e ciò basti.

Nella basilichetta monastica di Terreti appare per la prima volta in tutto il Mezzogiorno, e forse anche in Italia, l'impiego di una peculiare tecnica ornamentale; e per quanto costretti a vagare nel campo delle congetture, ritengo non si vada molto lungi dal vero nello affermare, che le piastre gessate rivestissero le basse pareti dell'abside e l'altare, o con meno probabilità, formassero balaustre e transenne intorno e davanti ad esso. Abbiamo detto come le piastre supplissero le costose stoffe orientali nell'ufficio di rivestimento di talune parti della chiesa; a codesto ufficio avrebbe potuto servire anche il marmo, divenuto anch'esso molto costoso; meno costoso era il calcare tenero, di cui Bizantini e Normanni in Sicilia trassero così largo partito per stipiti, transenne, plutei, etc. Ma esso manca in provincia di Reggio, dove la pietra di Gallina è troppo dura e di difficile lavorazione scultoria. Ed ecco come si prestava egregiamente per ragioni così economiche come artistiche lo stucco gessoso.

Reggio, fiorentissima sotto Greci e Romani, decadde assai colla signoria bizantina; essa ebbe allora officio precipuo di testa di ponte fortificata dalla Sicilia al continente; questo suo carattere militare permane e si accentua anche dopo la conquista araba dell'Isola, essendo la città rimasta sede del Duca di Calabria e baluardo per gli ormai ridotti possessi continentali contro i sempre ripetuti tentativi d'invasione dall'altra sponda, tentativi che mai approdarono ad una salda, definitiva e generale conquista di essa. Ma la città, ripetute volte passata dalle mani dei Bizantini agli Arabi e viceversa, assai ebbe a soffrire, finchè nel 1060 definitivamente la prese e la tenne Roberto Guiscardo [21]; Reggio, più volte messa a ferro ed a fuoco dagli Arabi, ed anche dai Normanni, era ormai ridotta allo squallore, e la sua importanza si eclissava di fronte alla splendida Messina, unica padrona dello stretto. Di Reggio bizantina i ricordi bizantini sono quasi nulli, e si riducono a qualche lacero brano marmoreo; ecclesiasticamente, essendo sede di un metropolita, dovette avere splendida cattedrale, più e più volte distrutta. Dell'età normanna unico monumento superstite era la Chiesa degli Ottimati, in varie riprese rimaneggiata ed alterata; ma le recenti necessità edilizie anche questa chiesa hanno condannata alla distruzione. Da questa considerazione chiaro emerge l'eccezionale valore storico-artistico delle placche di Terreti, che saranno decoro alla sala normanna del futuro Museo Nazionale Calabrese.

PAOLO ORSI.

---

(1) COZZA-LUZZI, *Nomi della badia di Terreti* in *Riv. Stor. Cal.* 1912 pag. 327-329. L'A. opportunamente ricorda la confusione fatta con altri nomi simili (de Trajecto, de Toyeto, etc.) ma dimentica fonti importanti come il Trinchera ed il Battifol.

(2) *Le quattro motte esistenti pressa Reggio di Calabria*. Siena, 1891 pagg. 126 e s.

(3) *Della Calabria Illustrata* II pag. 368.

(4) Brevemente illustrato dal COZZA-LUZZI in *Rivista Stor. Calabrese* 1902 ; esso è in greco, ed appartiene ad un Barnaba, eletto poi verso il 1349 vescovo di Oppido.

(5) BATTIFOL, *L'abbaye de Rossano* pag. 112.

(6) DELEHAYE, *L'agiographie de Salone d'après les dernières decouv. archéol...* pag. 35; in appendice al *Bollettino di archeol. e storia dalmata* di mons. Bulic a XXX, 1907.

(7) Riprodotta in modo eccellente presso COLASANTI, *L'arte bizantina in Italia*, tav. 27.

(8) Circa il primo monumento duolmi non poter citare di meglio che DIEHL, *Palerme* e *Syracuse* pag. 63; per gli altri due rimando alle superbe tavole dell'ARATA, *L'Architettura arabo-normanna e il rinascimento in Sicilia* (tav. 47 e 65), opera non scevra di qualche errore nel testo.

(9) Se ne vedano le eccellenti riproduzioni presso COLASANTI, *L'arte bizantina in Italia*, tav. XVIII.

(10) FAGO, *Arte araba*, pag. 94 sg.; pag. 122 sg.

(11) K. A. C. CRESWELL in *Burlington Magazine* 1919 pag. 180-188 con 3 tavole. A questi vanno aggiunti i copiosi saggi di stucchi decorativi delle abitazioni della distrutta città di Foustat presso il Cairo, che risalgono al sec. IX-X - (GABRIEL, *CR. Acad. d. Inscriptions* e *BL.* 1920, pag. 246 sg.).

(12) *Storia dei musulmani di Sicilia* Vol. III pag. 791 sg. - Il prof. Sebastiano Agati, che lavorò per molti anni a Palermo col professor Patriolo, ricorda rottami di stucchi fra gli sfabbricini di altri edifici normanni, diversi dalla Zisa; e codesti rottami presentavano nel rovescio l'impronta degli incannucciati a cui erano aderenti.

(13) M. AMARI in *Rassegna archeol. siciliana* del Salinas, Palermo, 1871, n. 3 pag. 2-6.

(14) SALINAS, *Trafori e vetrate nelle finestre delle chiese medioevali di Sicilia*, Palermo, 1910: edizione speciale di lusso, estratto dal II volume dell'opera *Centenario della nascita di Mich. Amari.*

(15) Per non scendere a citazioni particolari dei numerosi campioni sericei superstiti di tale arte, rimando il lettore al MIGEON, *Manuel d'art musulman*, vol. II pag. 388-423; Idem, *Les arts du tissu*, Paris, 1909, pag. 12 sg., dove la questione artistica e quella industriale delle fabbriche viene più diffusamente svolta. Per le stoffe bizantine e persiane veggasi DIEHL, *Manuel d'art byzantin* pagina 255 e sg; MIGEON, *Essai de classement d. tissus de soie décovés sassanides et bysantins* in *Gazzette de b. a.* 1902, II - L'Egitto divenne arabo nel sec. VIII; non bisogna tuttavia portare cotesta tesi all'estremo, negando all'arte araba derivatane quel suo coefficiente di originalità, che fu la fantasia e la sveltezza. Per la Sicilia in particolare vale per tutto il mantello regale di Ruggero re, intessuto nel 1133 «nell'officina regale (Tiraz) nella capitale di Sicilia l'anno 528» (dell'egira), riprodotto in molte opere, ad es. presso OLIVIER, *En Sicile ; guide du savant et du touriste*, Paris, 1901, pag. 203. Anche la tunica di Enrico VI, nel tesoro della cattedrale di Palermo ripete i motivi araldici dei fagiani e delle antilopi attorno all'albero sacro (DIEHL, *Palerme et Syracuse*, pag. 71) ed è essa pure prodotto di officine siciliane.

(16) MIGEON, *Manuel a. mus* II p. 383.

(17) Per citare un solo esempio contabile, sappiamo che un re di Fars aveva offerto 20.000 pezzi d'oro per una stoffa uscita dal Tiraz reale di Tinnis (MIGEON, o. c. pag. 384).

(18) COLASANTI, *L'arte bizantina in Italia*, tav. 78 con coppie di mostri affrontati attorno all'albero sacro e persino colle rosette intercalate al sommo fra un disco e l'altro: qui però la fascia di contorno ha dimenticato l'arabesco e adottata la treccia. A tav. 83 sono due grifi rampanti attorno l'hom di cui beccano i grappoli, inscritti in un tondo traforato di Pomposa del secolo X.

(19) MUÑOZ, *La basilica di S. Sabina in Roma* pagina 42 tav. VII, 2.

(20) Insisto soltanto sulle conchette o rose in cavo; tale motivo si trova profuso nelle architetture, assieme alle stalattiti ed agli alveoli cotanto caratteristici dell'arte araba, e rappresenta un particolare, dirò così, di quella decorazione araba ad incavi, ravvivata talora da smalti ed invetriature che rifulge in tante eleganti costruzioni di quella civiltà.

(21) Per la Calabria sotto Bisantini e Arabi si consulti l'AMARI *St. d. Mus di Sicilia*, passim e lo SPANO-BOLANI, *Storia di Reggio di Calabria*, vol. I pag. 206 e sg. La triste situazione di Reggio nel sec. X tra i Bisantini impotenti a difenderla e gli Arabi che la conquistano nell'888, nel 902, nel 912 e nel 925 è ben lumeggiata anche dal PONTIERI in *N. Rivista Storia* 1920 pagine 573-74; nel 950-952 vi sorse persino una superba moschea che ebbe però vita breve.

IL RITROVAMENTO D'UN MODELLO INEDITO DI BACCIO D'AGNOLO

Le minori chiese fiorentine sono ancora fonti di sorprese per gli amatori di cose antiche, nonostante le tante dispersioni e i rifacimenti, e campo talora d'inattesi rinvenimenti per gli studiosi dell'arte. Fra queste, una delle meno cognite e visitate, perchè appena menzionata e spesso taciuta dalle guide più diligenti, a cominciare dal *Memoriale* dell'Albertini (1510) e dal Bocchi (1591) fino al libro della Maud Cruttwell[1], è la chiesa di Santa Maria del Giglio e di S. Giuseppe in quella solitaria via dei Malcontenti, che si distende di fianco a Santa Croce, ed in altri tempi conduceva, per una zona più volte desolata dalle piene e inondazioni dell'Arno, i condannati a morte verso la porta detta della Giustizia e al campo fatale del patibolo.

Si direbbe che la grande ombra austera di Santa Croce abbia per secoli avvolto quest'angolo dell'antica Firenze, e sottrattolo agli occhi dei visitatori e alla curiosità dei ricercatori. Solo in questi ultimi anni sembra aver richiamato le vigili cure di chi ha in custodia le cose antiche e i monumenti, e non senza qualche ufficiale resistenza o dimenticanza. Per l'opera generosa del priore di S. Giuseppe, il cav. Don Luigi D'Indico, un sacerdote che allo zelo pel suo ministero sa congiungere, come pochi sanno, il sentimento del decoro artistico e il desiderio, non vano, della bellezza antica e nuova, coadiuvato in ciò dall'opera sapiente dell'architetto Castellucci, fu restituito nell'antica sua forma l'Oratorio di S. Maria della Croce al Tempio: vera stazione dei *sospiri*, ove pare ancora di udire i gemiti dei condannati a morte che lì sostavano per l'ultima volta a pregare, coi fratelli misericordi di quella Confraternita, dai quali erano accompagnati e confortati fino al patibolo, e poi riposti con pietose esequie.

In quell'opera bene ideata e ben condotta dell'austero edificio del Sec. XIV, fra le altre cose tornarono in luce alcuni avanzi di storie dipinte in terra verde da un seguace di Paolo Uccello, forse quello stesso che aveva decorata la chiesa di S. Cristoforo a Novoli presso Firenze; mentre dall'altare, al di sopra di un trittico d'oro, portatovi dalle Gallerie, pende, dipinto su tavola, un vecchio Crocefisso della maniera di Lorenzo Monaco, che ai condannati (o *afflitti*, come dolcemente erano detti dai pietosi fratelli della Compagnia dei Neri) era esempio e conforto supremo all'imminente supplizio.

Dall'altra parte della chiesa di S. Giuseppe, sul canto che in antico si chiamava di S. Nofri, per cura del solerte Ufficio municipale d'arte, fu risparmiato e restituito all'antica sua forma (già dal 1913) l'antico tabernacolo dell'Università dell'arte dei Tintori, che il Vasari disse dipinto da Jacopo del Casentino. Non restavano se non scarse reliquie in alto dell'antica pittura: nè fa meraviglia che, prima del restauro, il compianto Herbert Horne potesse attribuirlo ad altro pittore[2]. Fa meraviglia piuttosto che altri più recenti illustratori delle opere di Jacopo, come il Goretti ed il Sirèn[3], non abbiano tenuto conto degli antichi contorni delle figure sante, disegnati sull'arricciato, che nell'imbotte dell'arco e nel basso della parete di fondo di questo tabernacolo son tornati alla luce in grazia del restauro, di guisa che si può rivedere oggi, assai bene restituita nelle sue linee essenziali, l'antica composizione. Chi, difatti, la paragoni colla tavola della collezione Cagnola a

Milano recante la segnatura di Jacopo, colle due che adornano il bel tabernacolo della Tromba, trasferito sul canto del Palagio dell'Arte della Lana, colle figure delle volte di Orsanmichele, e con quello che più probabilmente possa attribuirsi ad Jacopo di Pratovecchio a Poppi, ad Arezzo, o nelle collezioni all'estero, dovrà riconoscere che l'attribuzione Vasariana è probabilmente la vera, e che in quest'angolo della vecchia Firenze abbiamo ricuperate le vestigia dell'opera di uno dei più considerevoli seguaci di Giotto. Ma di codesta specie di oblio che circonda tuttora codesta area della vecchia città, è maggior prova la stessa chiesa monumentale di S. Giuseppe. In questa, oltre alla bella e nota tavola della Natività di Santi di Tito, ricordata dal Vasari e lodata dal Borghini, dal Baldinucci, dal Lanzi, e da tutti i più diligenti illustratori di Firenze, oltre a quella dell' altare grande, ora debitamente restaurato, ed opera di Raffaello Carli, è l'altra bellissima della Nunziata (secondo altare a sinistra) forse lavoro giovanile di Ridolfo Ghirlandaio, e certo dipinto dopo il 1522 per Alessandro Perini e per la moglie sua, una dei Cellini, i cui stemmi si veggono dipinti nella mirabile pudella, tutta formicolante di figure piccole e vivissime che ci ricordano il Granacci. Di questa bella tavola cinquecentesca, chiusa in una magnifica cornice del tempo e poggiante sopra un alto gradino ricco di finissimi intagli dorati, io ebbi l'onore di dare per primo la riproduzione qualche anno fa [(4)]. E nonostante che il Dott. W. Bombe ne tenesse più tardi parola [(5)], anch'essa è rimasta pressochè sconosciuta.

Tuttavia il caso più singolare è toccato all'antico modello della chiesa, opera di Baccio d'Agnolo, da me rinvenuto (aiutato in ciò dall'amorosa solerzia di Don Luigi D'Indico), nel magazzino di quella chiesa ove giaceva negletto, fino dal 1913. Ne detti allora notizia, assai diffusa, nella *Nazione* di Firenze (8 Aprile 1913) e nel *Giornale d'Italia* (vedansi le parole ammirative che ne scrisse il Dott. Bombe nei detti *Monatshefte*, 1913). Ma il voto da me allora espresso per un più degno collocamento di quel prezioso modello in legno, o nel Refettorio di S. Croce o nel Museo Nazionale, o nel Museo Topografico Buonarroti, rimase inesaudito, talchè debitamente restaurata, quella fragile opera, restituita come fu senz'altro alla chiesa di S. Giuseppe, è ora tornata a giacere nei depositi delle suppellettili e sottratta alla vista del pubblico e degli studiosi. Ed è perciò che io la pubblico qui, onde richiamarla in onore e sollecitare i necessari provvedimenti di custodia e di difesa; giacchè le vicende amministrative di una parrocchia, col mutare delle persone, non posson garentire la fortuna e la sicurtà di quella rara e singolare opera d'arte.

L'idea dell'ampliamento del primitivo oratorio di S. Maria del Giglio onde sorse la chiesa attuale di S. Giuseppe, nacque fra gli splendori Medicei della venuta di Leone X in Firenze, nella Pasqua del 1515; e con intenti, come ogni altra cosa di quel pontefice, di principesca magnificenza. « L'anno 1520 (come si legge in un antico libro di Ricordi della Compagnia [(6)]) si cominciò a murare la nostra chiesa con il disegno del famoso Michelangelo Buonarroti e si ridusse al termine nel quale si vede. Quel disegno si conserva nella nostra Compagnia. » Ma le testimonianze più sicure ci parlano del 1519 come anno della fondazione, e non già di Michelangelo, bensì di Baccio d'Agnolo, col quale dev'essere stato scambiato più tardi per la facile confusione dei nomi, affini nella pronuncia. Nè il Condivi, nè il Vasari, che nulla tace di ciò che appartiene all'amico suo grande, sanno alcunchè di questo disegno michelangiolesco; e nulla di michelangiolesco ha lo stile dell'edificio. Il Vasari scrive invece: « Fece Baccio d'Agnolo il modello della chiesa di S. Giuseppe di S. Noferi, e fece fabbricare la porta, che fu l'ultima opera sua ». Ora questo modello in legno, mentre ne tacciono affatto il Bocchi e il Cinelli, è ricordato dal Rossetti nel « Sepultuario » del 1657 [(7)], come esistente ai suoi giorni. Un



Baccio d'Agnolo: Modello per la Chiesa di S. Giuseppe in Via dei Malcontenti a Firenze.

secolo dopo (1754) il Richa ne parla come di cosa bensì già esistente ma al suo tempo o perduta o smarrita [8]. Poi se ne perdono le notizie. Non una parola ne dicono il Follini, il Cambiagi, il Lastri, e le vecchie guide della città. Forse ne ebbe notizia il Biadi, ma non ne parla lo stesso diligente Fantozzi, che pure all'architettura della chiesa di S. Giuseppe non risparmia lodi e specialmente censure [9]: finchè nel 1855, Stefano Fioretti in una accurata e oggi non comune monografia storica su questa chiesa, torna a parlarne come di cosa esistente nella guardaroba di essa [10].

Se non che, prima e dopo l'opera di questo assai diligente illustratore della chiesa, parve che uno strano silenzio abbia circondata l'esistenza di questo prezioso modello in legno, e che una inesplicabile incuria abbandonasse alla sua sorte un'opera d'arte così singolare e così atta a suscitare la curiosità degli studiosi e degli amatori dell'arte antica. Nessuna delle guide più recenti di Firenze, o illustrazioni generali della città, italiane o straniere (e fra queste ultime basta menzionare, per la Francia, quella del Gebhart, *Florence* 1904, per la Germania quella del Philippi, *Florenz*, 1903. o il libro del Limburger, *Die Gebäude von Florenz*, 1910, p. 77 e per l'Inghilterra quella di E. Gardner, *Florence, illustrated by Ericksen*, London 1903) fa menzione alcuna dell'esistenza di questo modello che, venuto alla luce come abbiam detto, nel 1913, è ritornato poi misteriosamente nella antica oscurità.

Pei tempi andati, quel silenzio potè fors'anche riescire, in certa guisa, preservativo. Ma in ogni

modo, oggi non è più questo il destino che merita un tal vecchio modello in legno, costruito nella bottega del falegname architetto; in quella bottega famosa ove usavano Andrea Sansovino, Filippino, il Maiano, il Cronaca, i Sangallo, il Granacci, talora anche Michelangelo, ed il divino Raffaello nei suoi operosi anni fiorentini. Benchè, o forse perchè, lungamente dimenticato, il modello si conserva tuttora in assai buone condizioni: nè è il caso che rimanga più oltre inutile e non visto ingombro, nelle soffitte della chiesa. Il modello che qui riproduciamo nel suo insieme misura m. 1,60 di lunghezza per 1,30 di larghezza; e dimostra che il tempio, secondo il concetto originale, dovesse essere in forma di croce latina, con tre cappelle per parte lungo la nave, e due maggiori per ciascuno dei bracci della croce o del transetto; con ampia tribuna e il coro assai più spazioso dell'attuale; e con tre porte, la principale e le due laterali nei bracci della croce[11]. Lo spazio angolare fra questi e la nave principale forse era riservato a due sacrestie. Non appare ove dovesse essere collocata la torre campanaria. Nell'insieme l'edificio ha un carattere solenne e monumentale, dove è presente, se non l'opera, lo spirito di Michelangelo. Interrotta e ridotta o per deficienza di mezzi o per vicende di tempi, l'opera è rimasta incompiuta: mentre sarebbe riuscita, se condotta a termine, una delle più caratteristiche e singolari costruzioni religiose del Rinascimento fiorentino. E se si ponga mente che dopo il povero modello della lanterna della Cupola, conservato nell'Opera del Duomo, nessun altro modello di antico edificio è pervenuto fino a noi, sarà agevole riconoscere l'importanza, la rarità, ed anche la singolarità di questo esemplare d'una specie artistica che per la stessa fragilità della materia sua, e per la natura precaria della sua destinazione, doveva naturalmente andare assai presto perduta. E tanto più pregevole parrà a chi pensi che si è salvato così il disegno e la forma di un monumento che solo in parte potè essere eseguito e che un giorno forse, dietro quella guida, potrebb'essere compiuto.

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

(1) *The Florentine Churches*, London 1908 (cfr. un mio scritto nella *Rivista Fiorentina* 1909). LIMBURGER, *Die Geböude von Florenz*, Leipzig 1910, p. 77, n. 330. Un breve cenno su questa chiesa hanno soltanto il CINELLI, *Bellezze di Firenze*, 1678, p. 482; più esteso il RICHA, *Chiese Fior.*, I, 180, il FOLLINI, *Firenze ontica e moderno* (1794) V, 165 ss., il BIADI, *Notizie sulle antiche Fobbriche di Firenze*, 36, 1824, pp. 99-102, il FANTOZZI, *Nuova Guida di Firenze*, 1852, p. 176, il FRANÇOIS, *Nuova Guida di Firenze*, 1857, p. 410, il MARCOTTI, (1887) e GRIFI, *Sauntorings in Florence*, 3 d. Ed., 1904, p. 216. Ne tacciono invece affatto le vecchie guide del Cambiagi, del Piatti, come le più recenti del Burci (1873) e del Baciotti (1886). La più compiuta e diffusa descrizione della Chiesa e della sua storia è la monografia di STEFANO FIORETTI, *Storio della Chiesa di S. Maria del Giglio e S. Giuseppe*, Firenze 1855.

(2) *Commentary upon Vasori's Life of Jocopo del Casentino*, nella *Rivista d'Arte*, 1909, Firenze.

(3) GORETTI, *La vita di Jocopo del Casentino*, nella collezione Vasariana del Bemporad, Firenze 1913, O SIRÈN, *Early Italian Pictures in the University Mus. at Goettingen*, nel *Burlington Magazine*, nov. 1914, p. 78.

(4) *Rivista Fiorentino*, Febbraio 1909.

(5) Nei *Monasthefte für Kunstwissenschaft*, 1913.

(6) Nell'archivio dell'Osped. di S. M. Nuova: segn. lettera M, LXV n. 1 citato dal FIORETTI *S. Giuseppe* p. 86. Ma il documento è assai tardo, come prova anche lo scambio fra Michelangelo e Baccio D'Agnolo, che il Fioretti, senz'altro, accetta come coautori. Cfr. invece L. LANDUCCI, *Diario*, Firenze, 1884, p. 365; LAPINI, *Diorio Fior.*, Firenze, 1900, p. 92 s.; GEYMÜLLER-STEGMANN, *Die Arkitektur der Renaiss. in Toscana*, 1898 1908, VII, p. 11 s.

(7) ROSSELLI, I, 418 cit. dal Fioretti. « Funne architetto Baccio d'Agnolo.... Credo però che quella parte che si vede condotta di questa fabbrica sia opera imperfetta, e che vi manchi la tribuna e le braccia della croce ».

(8) RICHA, *Chiese Fior.* I, 180 « Il disegno fu di Baccio d'Agnolo... avendola ripartita in tre cappelle per lato, tramezzate da pilastri corinti di pietra serena; e sopra di un cornicione che rigirando tntta la fabbrica apporta un grandissimo adornamento: e doveva se*condo il disegno conservato per lungo tempo in compagnia*, essere accresciuto di due grosse cappelle dall'una e dall'altra parte dell'altare maggiore, che lodevolmente le avrebbero dato forma di croce ».

(9) L. BIADI, *Notizie*, cit., 1824, p. 100, scrive: « il disegno da me esaminato di Baccio d'Agnolo, non venne intieramente « portato ad effetto ». FANTOZZI, *Nuova Guida*, 2 ed., Firenze, 1852, p. 177.

(10) FIORETTI, *Storia della Chiesa di S. M. del Giglio e S. Giuseppe*, Firenze, Forti 1855 p. 83. s.

(11) Il BIADI, op. cit., p. 101, parla d'una « cupola modellata ». A meno che non sia andata perduta, il modello pervenutoci non presenta segno alcuno di cupola.

RELIQUIE ARTISTICHE DEL MAUSOLEO DI BONIFACIO VIII

RINVENUTE IN BOVILLE ERNICA, ORA NEL MUSEO DI PALAZZO VENEZIA

Mentre nel sec. XVI infuriava la demolizione della veneranda Basilica Costantiniana di S. Pietro, Boville Ernica, come molti altri paesi dell'Italia Centrale, ebbe la fortuna di adornarsi di alcune preziose reliquie artistiche provenienti da quel tempio secolare, raccoltevi da un vescovo, Monsignor Simoncelli, cubiculario di Paolo V. I venerandi resti che furono parte del vecchio tempio Costantiniano e che vennero trasportati nel piccolo comune del Lazio, allora chiamato con nome medioevale Bauco, erano designati da due iscrizioni e furono ricordati una prima volta dal compianto Can. Don Giovanni Liberati [1], ma ebbero più di recente una dotta illustrazione dallo studio illuminato e sagace di A. Muñoz [2].

Alcuni altri notevoli frammenti artistici rimasero però nascosti agli occhi degli studiosi e del popolo, nella cappellina di un convento, circondato dal mistero della clausura; solo da qualche anno, soppresso il monastero e devoluto al Demanio, essi rividero la luce e volle il caso che tornassero a Roma, senza per altro che nessuno potesse sospettare lontanamente la loro nobile provenienza. Sono tre statuine di marmo, residuo ultimo delle sette che adornavano l'altare della cappella privata delle monache benedettine nel solitario paesello Ernico, statuine che attendono si rivendichi ora la loro provenienza e che reclamerebbero, forse pur troppo ora invano, la compagnia delle quattro sorelle scomparse.

Queste graziose sculture sfuggirono nella oscurità della piccola cappella all'inventario fatto fare nei monasteri dopo la caduta dello Stato Pontificio in occasione della soppressione degli ordini religiosi; sfuggirono più tardi ad una ispezione fatta fare dal Demanio al monastero in seguito ad un incendio sviluppatovisi una ventina d'anni indietro, e la importanza delle ultime tre superstiti è sfuggita anche ora al momento del passaggio dal soppresso Monastero al Comune di Boville, che nell'ex convento ha di recente trasferita la sua sede. Ma la loro provenienza, benchè non dichiarata da nessuna epigrafe, è validamente sostenuta da documenti e da osservazioni, che sole possono spiegare come nel paesello Ernico si trovassero, isolate e senza connessioni, sculture della fine del medio evo per adornare la cappellina secentesca di un monastero che fu dapprima una casa privata, costruita sui primi del secolo XVII, e che di medioevale mai nulla ebbe all'infuori delle nostre statuine [3].

Delle tre sculture superstiti una rappresenta la Vergine nella posa tradizionale dell'Annunciazione, la mano destra sul petto e un libro nella sinistra; una seconda rappresenta l'angelo nunziante con le braccia devotamente piegate sul petto, mentre dalle mani lascia distendere fino ai piedi un rotolo su cui in caratteri gotici si leggono le parole del saluto angelico: *Ave Maria Grac.* L'ultima statuina rappresenta un angelo vestito della semplice tunica, che nella destra stringe una spada e nella sinistra sorregge il mondo sormontato dalla croce: figura tradizionale anche questa dell'Angelo Michele. La parte inferiore delle tre sculture è soltanto abbozzata e trascurata nei particolari, mentre più accurata è la parte superiore, specialmente il volto.

Ho già accennato che i noti frammenti illustrati

dal Muñoz furono trasportati a Boville da Mons. Giov. Batt. Simoncelli, protonotario apostolico e cubiculario di Paolo V, come attesta una delle due epigrafi del tempo conservata nella chiesa di S. Pietro Ispano al di sopra di una croce porfirea proveniente anch'essa da S. Pietro e qui trasportata « ob memoriam tanti templi in hoc ab se condito sacello ». Ora basta sapere che l'ex monastero delle monache di S. Benedetto fu istituito da Giov. Battista Simoncelli medesimo, anzi che l'ex monastero è la stessa casa dell'illustre prelato, perchè sia facile intuire che le statuine venute ora in luce, che adornavano la cappellina privata della di lui famiglia, devono avere la provenienza e l'origine stessa di quei frammenti più fortunati che decorano ancora la pubblica chiesa di S. Pietro Ispano. Nè le statuine potrebbero essere collegate ad altri edifici di Boville, che nulla conserva di medioevale, nè possono riferirsi a nessuna attività locale, perchè nessuna attività artistica fiorì nell'età di mezzo in Boville: il monastero stesso fu anzi, come vedremo, costruito dal Simoncelli, sui primi del sec. XVII.

Invece notizie positive, riferentisi alla fondazione del monastero, che comprovano come esso sorse nel 1633 nella stessa casa del Simoncelli, sono contenute nella citata opera del Liberati, ove anzi è detto che le prime monache che abitarono il convento furono dieci nipoti del Simoncelli. Il Liberati non cita esplicitamente la fonte da cui attinge tale notizia, ma la ponderata serietà dell'autore renderebbe senz'altro attendibile la sua informazione. Ad ogni modo tra le pergamene provenienti da un archivio privato, ora conservato nella biblioteca Giovardiana di Veroli, ho rinvenuto un testamento del Simoncelli anteriore a quello del 1632 citato dal Liberati [4]. È un testamento del 1621 in cui il Simoncelli dichiara « omnia et singula bona supradicta convertantur et applicentur, prout d. Rev. Donator ex nunc destinavit et applicavit, integre quidem et sine aliqua diminutione, pro fundatione, erectione, costitutione et donatione unius monasterii monialium erigendi sub invocatione S.ti Johannis Baptistae in infradicenda domo ipsius Rev.mi D. Donatoris ». E questa casa è in seguito meglio determinata con le parole: « domus magna per eum in dicta eius patria constructa et aedificata », la cui descrizione è contenuta nello stesso testamento « una casa dove al presente s'habita a tre solari, posta entro di Bauco nella Parrocchia di S. Pietro, con cantine contigue da vino et oglio, cortile, horto et cisterna » [5] descrizione ed ubicazione che ci consentono di identificarla col menzionato soppresso monastero benedettino. E che tale donazione ebbe il suo effetto [6] è ricordato dalla epigrafe sepolcrale posta sulla tomba del Simoncelli in S. Stefano del Cacco. Data quindi la accertata fondazione del monastero di Boville per parte del Simoncelli, si spiega assai opportunamente la presenza di sculture medioevali nell'edificio che fu la sua casa, in un comune che nulla conserva dell'operosità artistica dell'età di mezzo, all'infuori dei frammenti che lo stesso Simoncelli vi trasportò. Si può cioè affermare con sufficiente certezza che mentre alcuni frammenti egli destinò alla decorazione della cappella gentilizia, altri ne collocò nel privato oratorio della propria casa.

Resta ora da vedere a quale monumento della veneranda Basilica costantiniana possono ricollegarsi le tre statuine rimaste, trasportate da poco nel museo di Palazzo Venezia.

*
* *

Un primo esame sulle statuine lascia facilmente rilevare che il maggior studio dello scultore si è limitato, come si è detto, alla modellatura dei volti, ove è possibile sorprendere una certa varietà di espressione e di sentimento: senso di sorpresa sul volto di Maria, senso di devozione sul volto dell'angelo nunziante. Il resto è quasi abbozzato, mancano di modellatura le mani, di rifinitura il panneggio: vien dato di



BOVILLE ERNICA: FRAMMENTI DI ALTARE O SEPOLCRO
GIÀ ESISTENTE NELLA VECCHIA BASIL. VATICANA, SEC. XIV

pensare che esse dovessero rappresentare la decorazione meno importante di qualche grandioso monumento. Ma la posa di Maria, tradizionale nella Annunziata fin dal sec. XIII, i rapporti che questa statuina e le altre hanno con opere consimili della fine di quel secolo o del principio del sec. XIV, il panneggio che specialmente nella figura di Maria ha qualche cosa di classicamente romano, il carattere epigrafico della scritta gotica, sono elementi che ci inducono ad attribuire le nostre sculture ai primi anni del sec. XIV. Posa infatti somigliante a quella della nostra Madonna è nel Ciborio di S. Giovanni Laterano (7) opera di Teodato, allievo di Arnolfo, e pose consimili continuano nella scultura posteriore dello stesso secolo, ma con maggior libertà di movimento (8): si staccano di fatti le braccia dal corpo mostrando una maggiore abilità tecnica da parte dello scultore (9). Pur dovendo ritornare a parlare dei caratteri stilistici e dell'autore delle statuine, mi sembra di poter fin da ora, affermare che le nostre sculture sono opera del principio del sec. XIV.

Durante tale periodo di tempo, e propriamente nell'anno 1300, abbiamo notizia che fu appunto restaurato in S. Pietro un Sacello dedicato a S. Bonifacio IV per iniziativa di Bonifacio VIII, che volle fosse quivi costruito anche il suo sepolcro. Di questo mausoleo abbiamo disegni nel Tasselli (10), nel Grimaldi (11), nel Cod. Vat. Barb. 4410 nel Ciampini (12), una descrizione nel De Rubeis (13), notizie nel Torrigio (14), cenni sommari nei numerosi biografi di Bonifacio (15), e finalmente una dotta analisi del Venturi (16). Esso fu dovuto con quasi assoluta certezza al genio di Arnolfo di Cambio, e di fatti non solo i frammenti conservati nelle Grotte Vaticane manifestano i caratteri arnolfiani, ma il Ciampini e il De Rubeis accennano ad un'epigrafe recante il nome di « Arnolphus Architectus ». Il sepolcro era rimasto intatto al suo posto, fino al 1605 e non pare debba mettersi in dubbio la notizia dei due sopra citati storici, che scrissero appena qualche decennio dopo la demolizione di quel monumento.

Esso si presentava inoltre sotto la forma di un ciborio cuspidato a quattro colonne di marmo pario, forma architettonica nella quale Arnolfo si era già felicemente sperimentato ed affermato in Roma con la costruzione del celebre ciborio di S. Paolo e di quello di S. Cecilia in Trastevere.

Ora, che le nostre statuine possano avere appartenuto più ad una tomba che ad un altare mi sembra assai probabile, perchè le proporzioni della Vergine, come quelle degli altri santi ed angioli, meglio si addicono alla uniforme decorazione di un Mausoleo o tabernacolo che a quella, certamente più varia, di un altare, ove la figura principale, Maria, avrebbe dovuto avere dimensioni diverse da quelle delle molteplici figure secondarie, giacchè non bisogna dimenticare che le statuine erano sette, se non forse più. Ma un'altra osservazione distoglie dal pensare ad un altare; fra i molti che nella vetusta Basilica Vaticana erano dedicati a Maria, ve n'era uno antichissimo espressamente dedicato all'Annunciazione, come può desumersi dal Ciampini (17), ma per essere in fondo, nella minore navata di sinistra, presso il sepolcro di Urbano VI, fu tra le prime opere che caddero sotto i colpi del piccone demolitore e non può aver fornito al Simoncelli, un secolo dopo la prima demolizione, i frammenti in esame.

Mentre dunque queste osservazioni lasciano pensare piuttosto alla decorazione di una tomba che di un altare, l'età in cui le nostre sculture furono lavorate fa credere che esse possano essere state scolpite proprio nel giro di tempo in cui si erigeva in S. Pietro la tomba di Bonifacio. I caratteri stilistici non si allontanano difatti da quelli preferiti nell'età di Arnolfo: se nelle nostre statuine non si rivela quella ispirazione spiccatamente classica propria della prima attività di Arnolfo, ciò forse si deve al fatto che – come nota il Venturi – a contatto dell'Angioino in

Roma, Arnolfo stesso cominciò a perdere quella ispirazione classica della sua prima giovinezza e, come nell'architettura, lasciate le forme gotiche che ricordavano la solidità romanica, si lascia trasportare alle forme più snelle e più agili del gotico francese, così anche nella scultura egli, nell'ultimo periodo della sua attività, si lascia trasportare ad una maggiore osservazione del vero: e qui non bisogna dimenticare che il mausoleo di Bonifacio fu l'ultimo lavoro che Arnolfo compì, perchè appena due anni dopo egli venne a morire. Bisogna pur ricordare che nello stesso tempo in cui a Roma costruiva il sacello di Bonifacio, egli dava l'opera sua per la costruzione di S. Maria del Fiore e che perciò parti secondarie del mausoleo, come le nostre statuine, potettero, pur sotto la direzione di Arnolfo, essere affidate ad altre mani.

Ma l'ipotesi che le statuine di Boville possano avere appartenuto veramente alla tomba di Bonifacio VIII acquista una specie di suggestiva certezza quando si pensi che il mausoleo di Papa Caetani era ancora al suo posto nel 1605 e che, solo in quell'anno, Paolo V, volendo portare finalmente a termine la nuova basilica, i cui lavori si protraevano da oltre un secolo, dispose la demolizione della parte tuttora superstite del vecchio tempio e sulla nuova facciata incise pomposamente il suo nome. Ora bisogna ricordare che il mausoleo di papa Caetani era appunto addossato alla parte anteriore di S. Pietro presso la porta detta del Giudizio e perciò si dovette allora demolire insieme con altri insigni monumenti: l'urna in quella occasione fu aperta e il De Rubeis [18] ci dà la narrazione dettagliata dello scoprimento, con la notizia, documentata da un atto notarile, che la salma del papa era ancora integra e incorrotta. Ma alla dipendenza diretta di Paolo V era appunto il Mons. Simoncelli di Bauco, che anzi godette la stima e l'amicizia [19] del papa e da lui ebbe i più noti frammenti illustrati dal Muñoz.

Nulla quindi di più probabile che il Simoncelli avesse dalla benevolenza di Paolo V anche le statuine, che provenivano dalla tomba Caetani.

Ma un'ultima osservazione di natura – dirò così – topografica toglie ogni dubbio che dalla tomba di Bonifacio VIII provengano le statuine di Boville. I frammenti illustrati dal Muñoz, donati al Simoncelli da Paolo V facevano parte dei monumenti che erano proprio sulla parete anteriore di S. Pietro, che allora veniva ad essere demolita. Sulla parete anteriore era infatti l'angelo di Giotto, sulla stessa parete la croce porfirea, all'esterno, e all'interno sulla medesima parete era l'altare De Pereriis con i due santi Pietro e Paolo, scolpiti da Andrea Bregno, frammenti tutti trasportati a Boville.

Ebbene, la tomba di Bonifacio VIII era sulla stessa parete proprio accanto all'altare De Pereriis! [20] Sicchè la tomba di Bonifacio e le reliquie artistiche conservate in Boville rovinarono nel medesimo tempo, sotto i medesimi ordini, sotto i colpi dello stesso piccone demolitore, e non è strano quindi che per la medesima concessione venissero portati a Bauco i frammenti della tomba Caetani insieme con gli altri che nell'istesso naufragio si salvarono, ed, esposti alla pubblica venerazione in Bauco, ebbero la fortuna di una migliore conservazione e di una maggiore notorietà.

Resta ora a vedere quale sia stata la collocazione delle statuine nel mausoleo di Bonifacio e se ad esse possa darsi un'attribuzione sicura. Il ciborio cuspidato che costituiva il sepolcro papale aveva sulla trabeazione una corona di numerose nicchiette, come rilevasi dal disegno del Ciampini, riprodotto dal Venturi, ed appunto in quelle nicchiette dovettero trovar posto le statuine di Boville. La mancanza di dettaglio nella parte inferiore delle tre sculture, appena abbozzata, lascia appunto pensare che esse dovessero essere collocate in alto, in modo che i piedi sfuggissero alla osservazione dei devoti come, del resto, il Venturi nota per la statua dell'Angioino dovuta



Frammento del monumento di Bonifacio VIII - Roma, Grotte Vaticane (*Fot. Anderson*).

appunto allo scalpello di Arnolfo. E che esse dovessero essere costrette nello spazio ben limitato di nicchiette o tabernacoli, lo affermano anche le ali dei due angioli, ristrette e addossate, le movenze contenute e raccolte di tutte e tre. Queste nostre statuine, insieme con le quattro sorelle scomparse e forse con altre ancora dovettero, secondo il disegno pur troppo schematico del Ciampini, popolare la cuspide gotica del ciborio, come altre statuine popolano ancora i cibori romani di Arnolfo.

A giudicare peraltro le nostre statuine nei loro particolari stilistici, facilmente si nota - e lo abbiamo già accennato - qualche carattere che pur essendo comune all'età di Arnolfo, non è però spiccatamente arnolfiano. Manca come si è detto quel senso di classicismo da lui preferito, la calligrafica modellatura dei panneggi, manca qualche espediente tecnico da lui adoperato, come l'uso del trapano, di cui tanto abusò negli angioli sorreggenti la cortina di questo stesso sepolcro, ora conservati nelle Grotte Vaticane. Nasce perciò il dubbio che le nostre statuine, pur risentendo dell'età di Arnolfo, possano essere uscite da altre mani di quelle dello scultore di Valdelsa. Questo dubbio però trova le sue spiegazioni nella cooperazione di altri artisti che certamente dovettero aiutare Arnolfo nella erezione del grande mausoleo, il quale fu compiuto in brevissimo tempo, benchè egli contemporaneamente attendesse, come si è detto, alla costruzione di S. Maria del Fiore, e dovesse quindi li-

mitare l'opera sua alle parti principali del sepolcro papale. Questa cooperazione è, possiamo dire, documentata: il Vasari nella vita di Giovanni Pisano ricorda che egli ebbe allievi alcuni tedeschi, dei quali si giovò assai Bonifacio VIII per la Basilica di S. Pietro (21). Cristoforo Caetano, vescovo di Foligno, in una vita di Bonifacio VIII, scritta sui primi del sec. XVII (22) e conservata manoscritta nella Biblioteca Giovardiana di Veroli, dopo aver parlato della rimozione della salma del Papa, di cui fu testimonio, accenna alla demolizione del sepolcro attribuendolo però a Giovanni Pisano e ricordando l'opera svolta dagli allievi di questo, in S. Pietro, sotto il pontificato di Bonifacio.

Questi cenni del Vasari e di Cristoforo Caetano sembrano convalidare la ipotesi, del resto naturalissima, di una cooperazione data ad Arnolfo per la celere erezione del mausoleo papale, e determinare da qual parte tale cooperazione venne. Le nostre statuine alla loro volta hanno caratteri tali che confermano le affermazioni del Vasari e del vescovo Caetano. Pur essendo dell'età di Arnolfo, esse si collegano meglio all'opera di Giovanni Pisano che a quella dello scultore di Valdelsa, nè sarebbe il mausoleo di Bonifacio l'unico lavoro uscito dalla cooperazione dei due scultori, perchè già altra volta come nel pergamo di Siena avevano lavorato insieme Arnolfo e Giovanni.

Il panneggio che in Arnolfo ha una durezza e una evidenza calligrafica, come può riscontrarsi specialmente nei frammenti del monumento Caetani, nelle nostre statuine comincia ad acquistare una morbidezza che le accosta molto ai lavori di Giovanni Pisano. Se si raffronta la tunica dell'Arcangelo Michele con quella degli Angioli della Cappella degli Scrovegni si avrà un parallelo assai eloquente. È vero che dal 1299 al 1302 il Pisano è indicato come « capo maestro » nei registri del Duomo di Pisa, ma questo non avrebbe impedito che egli o i suoi allievi lavorassero temporaneamente in Roma, come affermano il Vasari e il Caetano.

Vien fatto insomma di domandarsi se il Pisano o suoi allievi lavorarono in S. Pietro per Bonifacio VIII, a qual lavoro dettero la loro opera se non al monumento papale, giacchè non vi è ricordo di altra grandiosa opera di scultura fatta da Bonifacio nella Basilica Vaticana. Nè credo che possano le presenti statuine essere stata parte di altro monumento, perchè tra gli altari e mausolei del secolo XIV, demoliti da Paolo V, nessuno ve ne era ove esse avrebbero potuto trovare il loro posto; ed il numero degli altari e delle tombe erette in quel secolo di cattività Babilonese in S. Pietro è tanto limitato che la ricerca non riesce difficile.

Si potrebbe obiettare che gli antichi disegni citati, del Tasselli, del Grimaldi, del Cod. Vat. Barb. 4470 e del Ciampini non riportano figure di statuine entro le numerose nicchie della cuspide del mausoleo, nicchie che sono rappresentate vuote.

Innanzi tutto bisogna ricordare che i citati disegni, in parte derivati l'uno dall'altro, sono soltanto schematici e sommari: se difatti essi rappresentassero con esattezza di particolari i vari monumenti distrutti, molti problemi relativi alla loro forma avrebbero incontrata una facile soluzione e riuscirebbe agevole una attribuzione esatta dei numerosi frammenti conservati ora nelle Grotte Vaticane e che invece restano tuttora di incerta provenienza. I disegni sopra ricordati sono invece così sommari che non raffigurano neppure lo stesso numero di nicchie e colonnine, le quali sono notevolmente differenti nei citati codici e, tranne il Tasselli, non rappresentano neppure i due angioli sorreggenti la cortina, conservati ora nelle Grotte Vaticane, appartenenti certamente alla tomba Caetani.

Sarebbe stato strano che l'autore dei cibori cuspidati di Santa Cecilia in Trastevere e di S. Paolo, adornati di statuine, avesse nel monumento Caetani arricchito la cuspide di nicchie più numerose e le avesse, caso forse unico, lasciate vuote.

Le dimensioni delle statuine sono inoltre tali che esse nelle nicchiette e nei tabernacoli della cuspide potevano trovare il loro posto. Esse misurano cm. 69 di altezza e le nicchie dovevano essere di poco più alte, giacchè l'architettura medioevale non concede generalmente alla scultura quella ampiezza di spazi (23), che concede in seguito il Rinascimento. Ora se si riflette che il diligente cronista delle demolizioni di Paolo V, Jacopo Grimaldi, nel descrivere la apertura del sepolcro papale ci dice che la cassa di legno di Bonifacio giaceva a dieci palmi da terra (24), se a questa misura si aggiunge l'altezza nota del sarcofago e quella approssimativa, ma presumibile, del musaico sovrastante il sarcofago stesso, si potranno ricavare dati numerici che non escludono nelle nicchie la capacità a contenere le nostre statuine.

Da quanto si è esposto mi sembra dunque che, se osservazioni e fatti, documentati dal testamento Simoncelli, non lasciano dubbi sulla provenienza delle statuine dal più venerando tempio della cristianità, osservazioni stilistiche, coincidenze cronologiche, dati topografici e storici, concorrono tutti armonicamente a far ammettere con sufficiente certezza che le statuine di Boville furono parte del mausoleo di Bonifacio VIII, che egli stesso, vivo ancora, si eresse collocando arditamente la sua figura giacente sull'altare « ita ut dum sacerdos Missae sacrificium perageret, tumulum ipsius Bonifacii conspiceret ».

Ma il fastoso mausoleo arnolfiano, che fu chiamato il monumento sepolcrale del papato medioevale (25), cadde dopo solo tre secoli sotto il piccone demolitore: alle ceneri di Bonifacio restò solo la deserta quiete delle Grotte Vaticane (26), ed oggi dopo tre altri secoli, tornano a riveder la luce di Roma i frammenti del suo mausoleo, quando non è ancora spenta l'eco della celebrazione del sesto Centenario del Poeta, che preparò a Bonifacio un ben diverso sepolcro

« laggiù nel fondo foracchiato ed arto ».

CAMILLO SCACCIA SCARAFONI.

(1) LIBERATI CAN. DON. GIOVANNI, *S. Pietro Ispano ed il comune di Bauco*, Siena, 1888, pag. 51 e seg.

(2) *Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica*, in *Bollettino d'arte del Min. della P. I.* anno V, fascicolo V, pag. 161-182.

(3) La cappellina del monastero, adorna di stucchi secenteschi, aveva sulla parete di fondo le sette statuine entro apposite nicchie: tutta la costruzione risale ai tempi di Mons. Simoncelli e fu restaurata anche in seguito dalle monache nel 1709. Anche le ultime tre statuine sarebbero andate vendute se, in seguito a mio interessamento, non si fosse opposto lo zelo di Mons. Fantozzi, vescovo di Veroli.

(4) Pergamene provenienti dall'Archivio della Famiglia Spani-Molella nella Biblioteca Comunale di Veroli.

(5) Oltre che della casa, il Simoncelli fece donazione del suo patrimonio, che, come il Liberati afferma e come si rileva dal citato testamento, ammontava a 100 mila scudi romani.

(6) L'erede del Simoncelli sarebbe stato veramente un suo nipote, ma questi vestì l'abito Carmelitano, e così l'eredità passò alle nipoti che per prime abitarono il nuovo monastero.

(7) VENTURI, *St. dell'Arte Ital.*, Vol. IV pag. 134 fig. 82.

(8) VENTURI, *op. cit.*, pag. 526, fig. 414.

(9) VENTURI, *op. cit.*, pag. 719, fig. 594.

(10) Tasselli da Lugo - Disegni della antica Basilica conservati nell'Archivio della Rev. Fabbrica di S. Pietro.

(11) Cod. Barb. Lat. 2733.

(12) CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Costantino Magno constructis*, Romae pag. 64.

(13) DE RUBEIS, *Bonifacii VIII vita*, Romae 1651, p. 346.

(14) TORRIGIO, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Roma 1635, pagine 80 e 142.

(15) VILLANI G., *Cronica*. Lib. VIII, cap. LXIII. Vedi anche *Vita Bonifacii VIII ex ms. Bernardi Guidoni*, in *Muratori*, Rerum Italic, Tom. III Part. I pag. 670.

(16) Vol. IV pag. 157 e seg.

(17) pag. 68

(18) Op. cit. Narratio inventionis corporis Bonifaci VIII integri et incorrupti, pag. 346.

(19) Sulla sua casa di Bauco, divenuta poi monastero, vi è tuttora lo stemma di Paolo V.

(20) Tra i due monumenti, quello Caetani e l'altare De Pereriis, non vi era che una brevissima distanza, ove s'innalzava la statua equestre di Roberto Malatesta.

(21) Il VASARI nella *Vita di Arnolfo* non fa menzione del mausoleo Caetani, accenna invece all'opera di allievi di Giovanni Pisano, che lavorarono agli ordini di Bonifacio.

(22) *Vita di Bon. VIII.* descritta da Mons. CHRISTOFARO CAETANO D'ANAGNI, dedicata al Card. Luigi Caetano.

(23) SPRINGER RICCI, *Storia dell'Art.*, Vol. III, pag. 13. Vedasi, ad esempio, il monumento sepolcrale di Arrigo VII, di pochi anni posteriore a quello di Bonifacio VIII.

(24) Amota statua defuncti quiescentis et tabula marmorea quae arcam tegebat, reperta fuit capsa lignea, intus, alta a terra palmis decem.

(25) GREGOROVIUS, *St. della città di Roma*, III p. 142.

(26) Nelle Grotte Vaticane e propriamente su un altare presso la tomba di Pio X è esposto un frammento triangolare, raffigurante l'Eterno Padre benedicente. La tecnica con cui sono ottenuti i capelli, caratteristica in queste nostre sculture, avvicina il frammento citato alle statuine di Boville e più sembra avvicinarlo la mano sorreggente il libro che nella stessa posa trovasi nella statuetta di Maria, come in questa statuetta si riscontra pure lo stesso orlo della tunica al collo. Questo frammento, benchè dal Torrigio attribuito erroneamente all'altare dell'Assunta, è oggi assegnato al tabernacolo di Bonifacio VIII, e propriamente alla cuspide.

Quanto alla nazionalità tedesca dei probabili autori delle statuine, allievi di Giovanni Pisano, mi sembra che possa intravedersi anche nella scritta sul rotolo dell'angelo nunziante, ove alla lettera T di « gratia » è sostituita la lettera C, sostituzione che dimostra uno scambio di suoni ed una affinità propria della fonetica tedesca.

PIETRO DA MONTEPULCIANO E GIACOMO DA RECANATI

Nel 1908 il Metropolitan Museum di New-York entrò in possesso di una interessante tavola già dei Camaldoli in Napoli, della scuola di fin dal tempo di Allegretto Nuzi e di Francescuccio Ghissi da Fabriano, è una Madonna dell'Umiltà, seduta a terra su un cuscino che



Pietro da Montepulciano: Polittico - Recanati, Galleria.

Gentile da Fabriano, che nel bordo inferiore della cornice reca il nome del pittore e la data: PETRVS. DOMINICI. DE MONTE POLITIANO. PINSIT. MCCCCXX.

Il soggetto, comune alla pittura marchigiana qui è ricoperto da un ricco drappo ornato di rose entro volute. Il Bambino posa in grembo alla Madre, e la Vergine lo guarda amorosamente, sorreggendolo con la destra, e sollevando il velo del Putto fra il pollice e l'indice della



Pietro di Domenico da Montepulciano: Madonna – New York, Metropolitan Museum.

sinistra: ai lati due Angeli in adorazione e due suonanti, l'uno una mandola e l'altro un'arpa: in alto, graffiti su fondo d'oro, come usò Gentile, altri due Angeli scendono a deporre una corona sul capo di Maria.

Di questo maestro noi conosciamo un polittico già nella chiesa di San Vito di Recanati, ed ora nella galleria di quella città, nel quale si legge opere sono qui riprodotte, ed è facile il confronto fra i due Putti con il corpo lungo e le gambette gracili, la posa e le proporzioni della Vergine, l'identico atteggiamento della mano sinistra che sorregge il velo, lo stesso tipo di Angeli che formano la gloria attorno alla Nostra Donna. Come opera dello stesso maestro Pietro, che d'ora in poi chiameremo da Montepulciano,



Pietro da Montepulciano: Polittico – Potenza Picena, Collegiata

sotto il pannello centrale: HOC OPVS FACTVM FVIT TEMPORE DOMINI FRANCISCI PREPOSITI SACTI VITI. MCCCCXXII. PETRVS PINSIT.

Trovandosi quest'opera in Recanati, e mostrando una derivazione dal maggior pittore delle Marche, Gentile da Fabriano, tutti quanti lo ricordarono, Amico Ricci, Arduino Colasanti, Lionello Venturi ed Adolfo Venturi lo dissero costantemente Pietro *da Recanati.*

Ma la tavola di New-York ci indica con sicurezza la patria del pittore, Montepulciano, e il nome di suo padre, Domenico. Le due fu già indicato il polittico del Duomo di Osimo del 1418 e quello della collegiata di Potenza Picena, forse di poco anteriore. Confrontando le sue due opere certe, quella di New-York del 1420, e il polittico di Recanati del 1422, possiamo constatare che il goticismo lineare dei bordi delle vesti e delle pieghe diviene sempre più esagerato. A Pietro o alla sua scuola fu attribuito il disegno di alcuni ricami rappresentanti l'Incoronazione e otto santi in un piviale della sacrestia del Duomo di Recanati, ed una tavola del 1442 a San Flaviano nelle Marche, opera a noi sconosciuta.

Sebbene nato a Montepulciano, annoveriamo Pietro di Domenico fra i maestri marchigiani, formatisi alla scuola di Gentile, con reminiscenze della vecchia arte locale di quella regione e dei trecentisti veneziani come dimostra il colorito oscuro delle carni. I documenti di archivio non lo ricordano, ma oltre che dal suo stile, anche dal luogo dove trovansi i suoi dipinti, meno quello di New-York, sappiamo che la sua operosità si svolse nelle Marche, e forse ebbe domicilio a Recanati, dove lasciò uno scolaro, Giacomo di Nicola.



Giacomo di Nicola da Recanati: Madonna dell'Umiltà – Recanati, Cattedrale.

Di questo maestro ci resta un solo quadro firmato nella canonica del Duomo di Recanati: v'è rappresentata anche qui una *Madonna dell'Umiltà*, seduta a terra, col Bambino sul ginocchio destro, e sei angioli, due dei quali in atto di coronarla.

Sotto vi si legge (sciolte le abbreviazioni): 1443. TEMPORE DOMINI NICOLAI DE ASTIS DE FORLIVIO DOMINVS RECANETI MACERATEQUE. IACOBVS ARECANETO PINXIT. E, siccome sappiamo che il vescovo Nicola da Asti, fece dipingere una grande tavola per l'altare maggiore del Duomo, può ritenersi che questa sia il centro del polittico ordinato nel 1441, e condotto a termine due anni dopo. Un documento ricorda che il pittore Giacomo di Nicola il 4 gennaio 1461 instituì un beneficio nella basilica lauretana, dandone il *juspatronatus* al Sodalizio di Santa Lucia, e nel 27 agosto 1466, essendo prossimo a morire fece testamento ordinando che la sua eredità – dopo la morte del figlio Antonio – passasse al Santuario di Loreto, e ciò perchè di ogni suo avere si riconosceva debitore al molto guadagno fatto dipingendo per quella chiesa.

Sembra dunque che Giacomo trascorresse gran parte della sua vita in Loreto a decorarvi l'antico santuario che andò distrutto. Dalla tavola firmata nel 1443 egli si rivela un seguace di Pietro da Montepulciano, ma più provinciale, con tipi meno piacenti e più rozzi, e con minore scienza del chiaroscuro. Si osservi il corpo

del Bambino, con gambe esili e corte, e sopratutto la mano sinistra della Vergine, e si confronti con la tavola di New-York di Pietro di Domenico. Già L. Venturi ascrisse giusta-



Giacomo di Nicola da Recanati: Coronazione della Vergine - Montecassiano.

mente a Giacomo la Coronazione della Vergine e Santi di Montecassiano (Marche), eseguita non prima del 1450, poi che nel coro superiore di Santi v'è S. Bernardino da Siena, che regge un rotulo con la scritta: BENE FAC. Anche in questo maestro, col progredire del tempo, il goticismo lineare diviene più accentuato e manierato. Altre sue opere, che non credo gli siano state fino ad ora attribuite, sono la tavola cuspidata della Galleria di Fermo con la Madonna in trono, e due Angeli adoranti, genuflessi sotto le arcatelle dei lati del trono, come li rappresentò Ottaviano Nelli. Risponde il tipo della Vergine, del Putto, degli Angeli, il disegno calligrafico del bordo del manto; e la posa della mano destra che prende il piedino del Bambino è identica a quella della sinistra della Madonna firmata di Recanati. Della bottega di Giacomo, se non di sua mano, è anche il trittico di Albacina, con la Madonna fra un santo Diacono e



Giacomo di Nicola da Recanati: Madonna.
Fermo, Pinacoteca.



Scuola Marchigiana: S. Anna, la Vergine e il Bambino.
Princeton, Collezione Mather.

un santo Vescovo, i 12 Apostoli nella predella e l'Eterno e l'Annunciazione nelle cuspidi. Più duro e legnoso dei precedenti, con minore goticismo lineare, ha però grandi affinità di tipi con le opere di Giacomo e specialmente con la sua Coronazione di Montecassiano.



Giacomo di Nicola da Recanati (bottega): Trittico - Albacina.

Attorno a questi due maestri marchigiani derivati da Gentile può raggrupparsi un gran numero di quadri che, sebbene di altra mano, sono nati in uno stesso ambiente e mostrano le stesse tendenze artistiche. Fra questi ne ricorderò uno solo, che pure trovasi in America, di proprietà del sig. Mather a Princeton n. 9. Vi è rappresentata Sant'Anna con la Vergine che china affettuosamente il capo guardando con tenerezza negli occhi del Bambino, seduto sulle sue ginocchia: ricorda la Madonna di Giacomo in Recanati. Il Putto in entrambi i quadri ha il corpo grosso e le gambe corte e tozze, occhi grandi e rotondi, cornetto di corallo. La Vergine, con sopracciglia rotonde, bocca carnosa, è pure assai simile, ma più affettuosa e più « gentilesca » nella tavola Mather. Le sue opere non sono della stessa mano, ma hanno fra loro evidenti rapporti; e mostrano come anche dopo la morte del grande Fabrianese sopravvivessero nelle Marche i suoi insegnamenti, raccolti da maestri secondari, che hanno soprattutto il merito e l'attrattiva di una grande sincerità, e di uno spirito ingenuamente religioso.

UMBERTO GNOLI

CRONACA DELLE BELLE ARTI

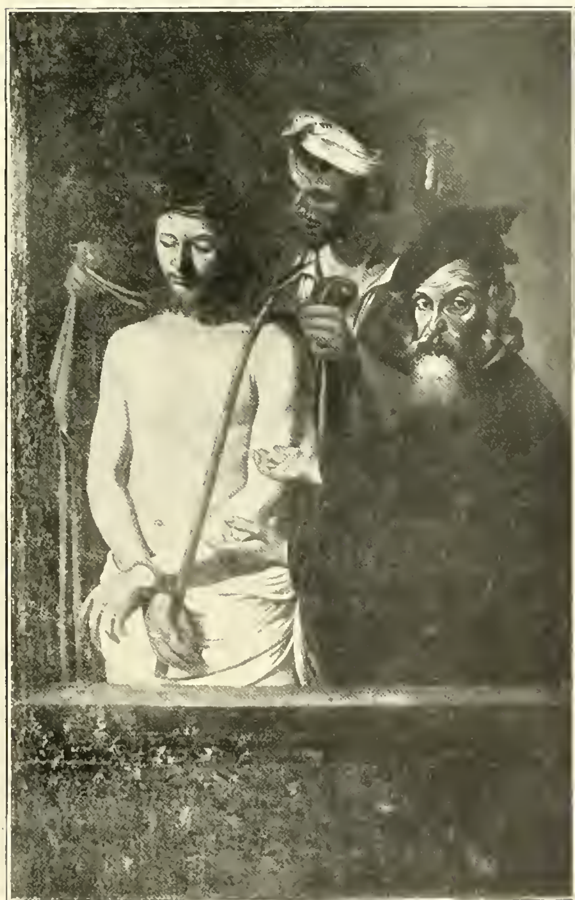
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

RESTAURI A DIPINTI DEL MUSEO NAZIONALE DI MESSINA.

Sono stati recentemente restaurati, a cura di questa Soprintendenza alle Gallerie, trenta dipinti appartenenti alla Pinacoteca del Museo Nazionale di Messina.

Fra essi meritano, anzitutto, speciale menzione le quattro tele attribuite a Michelangelo da Caravaggio, e cioè: la *Natività del Signore*, proveniente dai Cappuccini; la *Resurrezione di Lazzaro*, dai PP. Crociferi; l'*Ecce Homo*, da S. Andrea Avellino; e la *Decollazione di San Giovanni*, da San Giovanni Decollato.

Il primo dipinto, delle dimensioni di m. 3,14   2,11 era in condizioni veramente miserande più che per i danni sofferti durante il terremoto, per il lungo abbandono in cui era stato lasciato in addietro: staccato dal telaio e in qualche parte ridotto quasi a brandelli, esso era stato fissato ad un tavola e come ricoperto da un velo di sudiciume e da imbratti di vecchie vernici senza che trasparisse alcuna traccia dell'originario brillante cromatismo. Gualtiero De Bacci Venuti si dedicò ad esso con amorevoli cure e fece del suo meglio per ridonarlo al godimento dell'arte; purtroppo, a causa di vecchie ossidazioni, i colori non riacquistarono in tutto la



Attrib. a Michelangelo da Caravaggio: Ecce Homo.
Messina, Museo Nazionale.



Pompeo Batoni: San Giacomo.
Messina, Museo Nazionale.

loro lucida freschezza. Ciononostante ci è dato ora ammirare l'opera bella e confermare la attribuzione al grande maestro, il quale ci ha dato in questo dipinto (paragonabile per tanti aspetti alla *Morte della Vergine* del Louvre), una delle sue creazioni migliori: in una rozza capanna, attraverso un fioco raggio di luce, si vede giacere sulla paglia la Vergine dal viso soffuso di dolce malinconia col pargolo stretto fra le braccia amorose, adorato da Giuseppe e da un gruppo di pastori mirabili per potenza di espressione.

L'altra grande tela, la *Resurrezione di Lazzaro*, di m. 3,80   2,75, era in condizioni migliori, ma appariva anch'essa assai scurita nei fondi per le lamentate ossidazioni, ed ha molto guadagnato dal restauro. Questo dipinto, tradizionalmente ascritto al Caravaggio (il Saccà ebbe a pubblicare un documento in favore di questa attribuzione), non ci lascia del tutto sicuri, sebbene manifesti qua e là caratteri prettamente caravaggeschi e riveli la mano di un valoroso maestro.

Ma sia o no del Caravaggio, esso indiscutibilmente risente del suo alito caldo e potente, e non sarebbe lontano dal vero ritenere che l'opera, giusta il contratto, sia stata da lui assunta, da lui stesso disegnata e iniziata, indi recata a termine da un suo scolaro.

In quanto all'*Ecce Homo* di 1,94   1,12 è ben chiaro, dopo i restauri, come sia da escludersi il nome del Caravaggio ed esso sia da ritenersi piuttosto quale opera di un suo abile seguace messinese.

La *Decollazione di San Giovanni*, di m. 3,70   1,90, fu verso la metà del secolo XIX, dopo un incendio che la danneggiò gravemente, quasi tutta ridipinta e ridotta di dimensioni, e forse anche di forma, dal pittore restauratore Salvatore Mazzarese. Di essa oggi appena la bella figura di Erodiade ci ricorda la mano del maestro lombardo; il resto è tutto rifacimento ed i fondi sono anneriti irrimediabilmente.



Ignoto Messinese: Madonna del Rosario (sec. XVI).

Messina, Museo Nazionale.

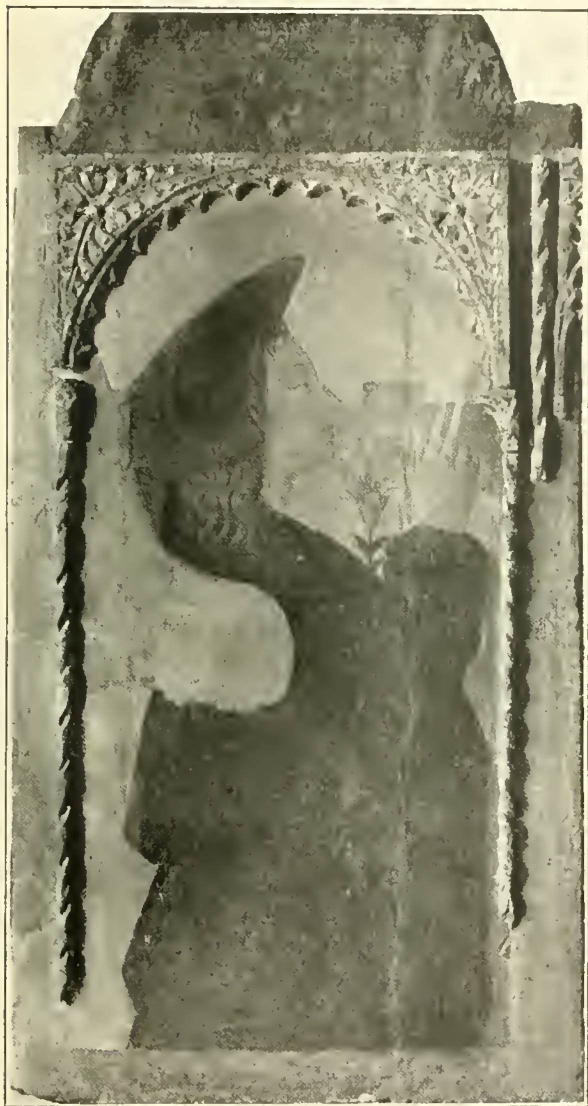
*
* *

Un altro restauro importante fu eseguito alla tela superba firmata di Pompeo Batoni delle dimensioni di m. 6,20   4,20 rappresentante *San Giacomo tratto al martirio* e proveniente dalla Chiesa

delle Anime del Purgatorio di Messina; opera di grandissimo pregio per effetto scenografico di insieme, per grandiosità di modellatura ed efficacia rappresentativa.

Anche la tela su tavola (forse non così in origine), rappresentante la *Sacra Famiglia* di m. 1,60 × 1,18, attribuita non so con quale fondamento dai vecchi inventari del Museo Civico a Francesco Albani, ma certamente di scuola bolognese, è stata detersa e convenientemente riparata.

Assai meglio conservata era la bella tavola firmata di Alessandro Allori delle dimensioni di m. 2,31 × 1,66, rappresentante la Madonna dell'Itria fra Santo Stefano e San Tommaso e così una grande *Natività* tradizionalmente ascritta a Polidoro da Caravaggio di m. 2,65 × 2,02, bella di colore, ma non altrettanto di disegno, almeno in alcune sue parti.



Antonello de Saliba: Polittico - Angelo Annunziatore.
Messina, Museo Nazionale.



Antonello de Saliba: Polittico - Annunziata.
Messina, Museo Nazionale.

Anche la *Presentazione*, giunta a noi col nome del valente pittore messinese Gerolamo Alibrandi (un tempo nel Duomo) e da altri invece attribuita al Torbido, ha guadagnato non poco con un opportuno e prudente restauro. Se debba mantenersi la vecchia attribuzione ed escludersi la nuova, è argomento che si tratterà in altra occasione.

*
* *

Una pregevole tela possiamo vantare di aver salvata da rovina fra il carcame dei dipinti tormentati e mutilati dal disastro, ed è quella rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina*, di metri 2,62 × 1,70, opera del messinese Antonio Biondo (ultimi anni del secolo XVI), piena di soavità e di gentilezza, inspirata da modelli

fiorentini. Essa era in condizioni deplorevolissime e si può dire oggi dopo il restauro addirittura rinata.

La figura del Biondo è quasi del tutto sconosciuta e poco rimane della sua attività di pittore.



Antonello De Saliba: Polittico - S. Giovanni Evangelista.
Messina, Museo Nazionale.

Nello stesso misero stato si trovava la tela rappresentante la *Cena di Nostro Signore*, di m. 1,69   1,19, che crediamo di potere attribuire al Rodriguez o ad un suo valente seguace.

*
* *

Fra i più notevoli dipinti restaurati è da ricordarsi ancora un interessante polittico: *Madonna con Bambino e Santi*, di metri 1,70   1,57 con influenze marchigiane, dei primi del sec. XV; una tavola dello stesso tempo ma con caratteri siciliani raffigurante la Madonna col Bambino, da noi recuperata in un magazzinetto abbandonato della chiesa di Tremestieri, dipinto importantissimo per la storia dell'arte locale; ed una ancona trecentesca pure da noi rintracciata e messa in salvo in Museo dopo varie difficoltà: il *San Placido*, su fondo d'oro di m. 1,69 × 0,97, proveniente dall'antico monastero di San Placido Calonerò presso Messina.

Le forme siciliane miste alle bizantine rendono questo dipinto degno della maggiore considerazione.



Antonino Biondo: Lo sposalizio di S. Caterina.
Messina, Museo Nazionale.

Ai piedi del Santo si vedono genuflessi due devoti coi loro rispettivi nomi della famiglia *De Balzomo*.

Si sono restaurati ancora due trittici fiamminghi, fra cui il più grande di m. 1,56   2,31 già molto danneggiato, e due sportelli di trittico, pur essi della medesima scuola, dipinti su ambe le facce (*San Giorgio* e il *Cristo ortolano*, *San Martino* ed altra figura frammentaria); la grande e pregevole tela della *Madonna del Rosario*, già nell'oratorio della Pace, d'ignoto autore messinese del sec. XVI; un polittico di Antonello de Saliba (certamente del suo primo tempo con influenze antonelliane) danneggiatissimo nella parte centrale, ed una *Santa Domenica* (documentata) dello stesso, da noi recuperata nella distrutta chiesa di Tremestieri.

Intorno ai due quadri del messinese G. Battista Quagliata: la *Madonna di Montevergine* e la *Morte di San Benedetto*, è inutile soffermarsi dopo la pubblicazione del nostro articolo sul valoroso pittore messinese del seicento, apparso in questo stesso *Bollettino*.

* * *

Altri dipinti restaurati sono: due croci medievali d'ignoto autore del sec. XV, una delle quali di grandi dimensioni: *Gesù sotto la*



Scuola di Polidoro da Caravaggio: Gesù sotto la croce.

Messina, Museo Nazionale.

croce di scuola di Polidoro da Caravaggio, tav. 1,05 0,92; *L'Annunciazione dei Catalani*, tav. di m. 2,33 2,33 d'ignoto autore siciliano dei sec. XVI, lavoro non fine ma pieno di colore; *Madonna con Santi e devoti*, tela su tavola di m. 2,20 0,96 d'ignoto autore siciliano del sec. XVI; *San Nicolò di Bari*, tav. di m. 2 1,38, idem, idem; *San Erasmo Vescovo*, tavola di m. 2,03 1,16, idem, idem; *San Gerolamo*, tav. di m. 0,70 0,46, idem, idem; *Santa Lucia*, tav. di m. 1,70 × 1,16 del messinese Antonello Riccio (seconda metà del sec. XVI). Ad essa in epoca moderna fu dato un fondo d'oro coprendo così le istoriette ai lati che sono riapparse dopo il restauro, sebbene incomplete; *San Pietro*, tela di m. 1,72 × 1,00 del sec. XVII.

RESTAURI A DIPINTI SIRACUSANI COMPIUTI TRA IL 1920 E IL 1921.

R. Museo Bellomo: Quadro trecentesco d'ignoto autore, già in cattivo stato, rappresentante *San Francesco* di m. 1,80 × 0,90 ed episodi della vita, da noi pubblicato in *Bollettino d'Arte* (Anno VII, n. 12). Date le condizioni del tarlo completo della tavola, se ne è dovuto eseguire il trasporto; *La Vergine in trono col Bambino fra angeli* di m. 1,60 × 1,27 d'ignoto autore catalano o catalaneggiante, pur essa da noi pubblicata in *Bollettino d'Arte* (Anno II, n. 6). *La Deposizione*, tav. di m. 1,65 × 1,35 di scuola italo-fiamminga del sec. XVI fine. Grande croce quattrocentesca di m. 2,53 2,10.

In Duomo: La celebre tavola di *San Zosimo*, di m. 2,45 × 1,25 già attribuita ad Antonello da Messina. Si è detersa e si è tolta la brutta e volgare scritta che ne deturpava la parte inferiore. Il restauro ha rivelato che l'opera, pregevolissima per la sua larga e sicura pennellata, non presenta i caratteri particolarmente analitici del grande messinese, pur avendone l'impronta generale.

Le due tavole: *L'Annunziata* e *La Crocifissione*, pubblicate in *L'Arte* (Anno VII, fasc. III, V).

Chiesa di Santa Lucia al Borgo omonimo: Il famoso quadro del Caravaggio: *Il seppellimento di Santa Lucia*, la più vasta delle tele eseguite dal grande pittore in Sicilia, di m. 4,05 × 3,00, è stata opportunamente restaurata e messa in assetto da Riccardo

de Bacci Venuti che ne ha fatte sparire le ridipinture eseguitevi da un pittore locale, nel 1821.

Nella stessa chiesa si sono restaurate due grandi ed interessanti croci quattrocentesche, delle dimens. 2,54 × 2,52 – 2,30, una notevole specialmente per i caratteri di nobiltà del Cristo dal naso affilato e appuntito, dagli occhi larghi socchiusi, e dalla barba breve.

Chiesetta dei Miracoli: In occasione dei lavori di restauro compiuti in questa bella chiesa cinquecentesca, sono stati riparati i due dipinti ad essa appartenenti: la *Madonna dei Miracoli*, di metri 2,00 × 1,65 e un *San Corrado*, di m. 1,60 × 0,73 del secolo XVI, aventi speciale interesse per l'arte e le tradizioni locali.

ENRICO MAUCERI.



Caravaggio: Il seppellimento di S. Lucia - Siracusa, Chiesa di S. Lucia.

Achille Clerici: Gerente responsabile. Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. Milano

INDICI

INDICE DEI SOMMARI

INDICE DEGLI AUTORI

INDICE DEGLI ARTISTI

A

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

INDICE DEI LUOGHI

A

D

E

F

H

I

K

L

M

R

S

T

U